رویکردهای انتقادی در فیلم:

نقد مؤلف

وحید حیاتی

سید حمید مشکات



بسم الله الرحمن الرحیم

رویکردهای انتقادی در فیلم: نقد مؤلف

نویسنده:

جمعی از نویسندگان

ناشر چاپی:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

رویکردهای انتقادی در فیلم: نقد مؤلف

مشخصات کتاب

سرشناسه : حیاتی، وحید، ۱۳۵۸-

عنوان و نام پدیدآور : رویکردهای انتقادی در فیلم: نقد مولف/ وحید حیاتی، حمید مشکات؛ تهیه کننده مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما.

مشخصات نشر : قم: دفتر عقل، ۱۳۸۸.

مشخصات ظاهری : [۲]، ۱۰۰ ص.

فروست : مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما؛ ۱۵۲۵.

شابک : ۱۵۰۰۰ ریال ۹۷۸-۶۰۰-۵۵۶۳-۳۸-۲ :

وضعیت فهرست نویسی : فیپا

یادداشت : کتابنامه:ص. [۹۷] - ۱۰۰؛ همچنین به صورت زیرنویس.

موضوع : نقد سینمایی

شناسه افزوده : مشکات، حمید، ۱۳۴۱-

شناسه افزوده : صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهشهای اسلامی

رده بندی کنگره : PN۱۹۹۵/ح۸۶ر۹ ۱۳۸۸

رده بندی دیویی : ۷۹۱/۴۳۰۱۵

شماره کتابشناسی ملی : ۱۸۹۶۹۸۱

ص:۱

اشاره

رویکردی انتقادی در فیلم: نقد مؤلف

کد: ۱۵۲۵

نویسندگان: وحید حیاتی و سیدحمید مشکات

ویراستار: محمدصادق دهقان

تهیه کننده: مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما

ناشر: دفتر عقل

چاپ: زلال کوثر

نوبت چاپ: اول / ۱۳۸۸

شمارگان: ۱۲۰۰

بها: ۱۵۰۰۰ ریال

نشانی: قم، بلوار امین، مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما

تلفن: ۲۹۱۹۶۷۰ _ ۰۲۵۱ دورنگار : ۲۹۱۵۵۱۰

تهران: خیابان جام جم، ساختمان شهید رهبر، طبقه زیرزمین

تلفن: ۲۲۰۱۴۷۳۸ نمابر: ۲۲۱۶۴۹۹۷

info@irc.ir www.irc.ir

شابک: ۲-۳۸-۵۵۶۳-۶۰۰-۹۷۸/ ۹۷۸-۶۰۰-۵۵۶۳-۳۸-۲ :ISBN

پیش گفتار

پیش گفتار

برای نقـد فیلم و نقـد هنری به طور عام روش های انتقادی ای وجود دارد. این روش ها گاه انحصاری بودن و نفی دیگر روش هـا را ندارنـد یـا نبایـد داشـته باشـند و برای همین قابـل جمع بـا دیگر روش هـا هسـتند. از همین رو می توان از آنهـا به عنوان «رویکرد» یاد کرد؛ رویکردهایی که بر اساس علاقه و حیطه موردنظر خود به نقد فیلم می پردازند و زوایایی از فیلم را روشن و نقد می کنند.

رویکردهای انتقادی بر مبانی نظری ای تکیه دارند. این مبانی ماهیتاً بیشتر از مقوله فلسـفه هنر و مباحث زیبایی شناسی هستند و گـاه حتی سـر از مباحث فلسـفی (محض) درمی آورنـد. اینجاست که مباحث انتقادی به عنوان نظریه مطرح می شونـد و نظریه های انتقادی شکل می گیرند.

دومین کتـاب از رویکردهـای انتقادی در فیلم به «نقـد مؤلف» اختصاص یافته است. موضوع مؤلف در فیلم بحثی دامنه دار و با سـابقه است و به نقـد مؤلف به عنوان یـک رویکرد خلاصه نمی شود. به همین دلیل در این کتاب به بحث هایی که با موضوع تألیف ارتباط دارد نیز پرداخته شده است.

در فصـل اول بـا توجه به متون ترجمه شـده موجود در این بـاره سـعی شـده است نگـاهی تاریخی به بحث صورت گیرد و اهم دیدگاه ها مطرح شوند. در فصل دوم از امکانات و محدودیت های نقد مؤلف بحث شده و به مباحث مرتبط با بحث تألیف نیز اشاره شده و از مبانی زیبایی شناختی و فلسفی آنها سخن به میان آمده است.

فصل اول:نقد مؤلف

اشاره

فصل اول:نقد مؤلف

وحید حیاتی

مقدمه

مقدمه

یکی از اثرگذارترین اندیشه‌های تاریخ نقد فیلم این است که کارگردان بیش از هر کس دیگری، مسئول فرم، سبک و معنای فیلم است. نقد مؤلف نیز در کنار شیوه‌هایی همچون فرمالیسم و ساختارگرایی، شیوه انتقادی جدیدی را مطرح کرد. بحث‌هایی که حول محور این رهیافت انتقادی شکل گرفت و فیلم‌هایی که با این رویکرد درباره آنها بحث شد، سینما را در سراسر دنیا تحت تأثیر قرار داد.

در فرهنگ سینمایی اروپا، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، با قوت هر چه تمام‌تر بر اندیشه مؤلف تأکید شد. در گذشته، تعبیرهای متفاوتی از مؤلف و فیلم مؤلف صورت گرفته بود که با تعبیرهای صورت گرفته از مؤلف در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ و حتی تعبیر امروزین آن متفاوت است.

در سال ۱۹۱۳، سینمای آلمان شاهد رونق فیلم‌های مؤلفان(۱) بود. در آن زمان، مؤلف معنای امروز آن یعنی «کارگردان فیلم» را نداشت، بلکه برعکس، فیلم مؤلف، فیلمی بود که نویسنده معروفی فیلم‌نامه آن را نوشته بود یا فیلم،

۱- autoren film.

اقتباسی از یکی از آثارش بود. در واقع، در آن زمان، از کارگردان فیلم به ندرت نامی در میان بود. بازیگران تئاتر را در این گونه فیلم‌ها به کار می گرفتند و در تبلیغات فیلم‌ها به شدت روی آنها تکیه می‌شد. از نمونه فیلم‌های مؤلف آن دوران به فیلم‌های «دیگری» اثر ماکس مک (۱۹۱۳) و «راه روستایی» اثر پال فون وُرینگن (۱۹۱۳) اقتباس شده از آثار پال لیندا، نمایشنامه‌نویس معتبر آن زمان، می توان اشاره کرد. فیلم مؤلف در آن دوران، وجهه تازه‌ای برای سینمای آلمان پدید آورد، ولی بیشتر این فیلم‌ها در جلب عامّه تماشاگران موفق نبودند. سرانجام از سال ۱۹۱۴، روش بنا نهادن ساختار فیلم‌ها بر آثار نویسندگان مشهور افول کرد، تا لفظ مؤلف در جای دیگر و با تفسیر دیگری سر برآورد.(۱)

از اواسط دهه ۱۹۴۰، کارگردان‌ها و فیلم‌نامه‌نویسان فرانسوی بر سر این موضوع که چه کسی مؤلف حقیقی فیلم است، با یکدیگر بحث و جدل داشتند. این مشاجره‌ها متأثر از سینمای دوره اشغال بود که اندیشه سینمای عصر فیلم‌نامه نویسان را جا انداخته بود. از مخالفان این وضعیت به رژه لینهارت و آندره بازن می‌توان اشاره کرد که اعلام کردند: «کارگردان، منشأ اصلی ارزش فیلم است.»(۲) الکساندر استروک، رمان‌نویس و فیلم‌ساز، از دیگر کسانی بود که در مقاله‌ای با عنوان «تولّد یک آوانگارد جدید: دوربین ــ قلم»، راه نگره مؤلف را هموار کرد. او می گفت «فیلم‌ساز مؤلف با دوربین خود می‌نویسد، همان طور که نویسنده با قلمش.»(۳) به نظر او، «سینمای مدرن،

۱- نک: دیوید بوردول و کریستین تامسون، تاریخ سینما، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۸۴.

۲- دیوید بوردول و کریستین تامسون، تاریخ سینما، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۵۴۷.

۳- رابرت استم، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، به کوشش: احسان نوروزی، ص ۱۲۰.

سینمای شخصـی است و تکنولوژی، عوامل فنی و بازیگران تنها ابزارهای دست هنرمند در روند خلّاقه او هستند.»(۱) در واقع، کـارگردان صـرفاً نویسـنده فیلم‌نـامه محسـوب نمی‌شـد، بلکه هنرمنـدی خلاـق بـود که در جایگـاهی که شایسـته‌اش بود، قرار می‌گرفت. فعالیت منتقـدان سـینمایی و در رأس آنها آندره بازن، در نشـریات مطرح آن زمان همچون روو دو سـینما (۱۹۴۶ – ۱۹۴۹)، کـایه دو سـینما (که ژاک دونوال و الکروز در سال ۱۹۵۱ بنیان گذاشـتند) و پوزیتیف (که در سال ۱۹۵۲ تأسیس شد) سبب شـکل‌گیری جریان اندیشه مؤلف به عنوان جریان مطرح انتقادی در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم شد. مؤلف‌گرایی بـا ورود منتقـدان جوان‌تر کایه‌دو سـینما به عرصه فعالیت انتقادی همچون اریک رومر، کلود شابرول، ژان لوک‌گـدار، فرانسوا تروفو، به تأکیـد افراطی بر انـدیشه مؤلف و تحریـک مخالفـان انجامیـد. نخستین جنجـال در این زمینه بـا مقـاله تروفو بـا عنوان «گرایش معینی در سـینمای فرانسه» برپا شـد.(۲) به هر حـال، مؤلف‌گرایی در این تعریف خلاـصه می‌شـد: «کارگردان به ویژه کارگردان‌های امریکایی که فیلم‌نامه‌هایشان را خودشان می‌نوشتند یا بر نوشتن آنها نظارت داشتند».(۳)

در ادامه، جریان مؤلف‌گرایی با ادعای برخی از نویسـندگان جوان کایه‌دو سینما به شیوه‌ای افراطی‌تر جلوه‌گر شد. «آنها مدعی شدند برخی کارگردان های بزرگ هالیوود توانسـته‌اند بدون اینکه هیچ سـهمی در نوشتن فیلم‌نامه‌هایشان داشته باشند، نگرش خود را به زندگی در فیلم‌هایشان بیان

۱- تاریخ سینما، ص ۵۴۸.

۲- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۳- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

کنند.»(۱) این تفسیر افراطی «مؤلف گرایی» در سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بیش از همه به بحث‌ها دامن زد. آندره بازن نمی‌توانست دیدگاه‌های افراطی همکاران جوانش را بپذیرد. با این حال، منتقدان در دیگر کشورها به سرعت، از نظرهای آنها که به «رویه مؤلف»(۲) مشهور شد، تأثیر پذیرفتند. برای نمونه، منتقد امریکایی، اندرو ساریس در اوایل دهه ۱۹۶۰ درباره نظریه مؤلف به عنوان روشی در نقد فیلم و تاریخ‌نگاری سینما بیانیه داد. نشریه انگلیسی مووی(۳) که در سال ۱۹۶۲ آغاز به کار کرد، از همان آغاز، مؤلف گرا بود.

مؤلف گرایی در اواخر دهه ۱۹۶۰ دگرگون شد. گروهی از نویسندگان وابسته به مؤسسه فیلم بریتانیایی(۴) کوشیدند با وارد کردن زبان‌شناسی و مردم شناسی ساختارگرا به این نگره، توان بیشتری به آن ببخشند. از نظریه پردازان نگرش ساختارگرایی مؤلف به پیتر وولن می‌توان اشاره کرد. در همان زمان (اواخر دهه ۱۹۶۰) تجدید نظر در سیاست‌های کایه‌دو سینما ساختارگرایی مؤلف را هم پشت سر گذاشت. نسل جدید منتقدان این مجله، از موضعی مارکسیستی، فیلم‌های مؤلف را بیان ناخودآگاه ایدئولوژی اجتماعی می دانستند. مؤثرترین صورت‌بندی این نگرش، مقاله سال ۱۹۷۰ سردبیران کایه‌دو سینما درباره فیلم «آقای لینکلن جوان» (۱۹۳۹) ساخته جان فورد بود. آنها در بیان آن فیلم چنین نوشتند:

از آنجا که کارگردانی فورد، نوعی بازنویسی فیلم‌نامه‌ای است که می توانست گونه‌ای بزرگداشت ساده انگارانه اسطوره لینکلن باشد، نتیجه تضاد بین فیلم‌نامه و تم‌ها و موتیف‌های شخصی فورد، فیلمی است

۱- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۲- رویه مؤلف؛ یعنی سیاست هواداری از کارگردان‌های معین به هر بها و در هر شرایطی.

۳- Movie.

۴- Biritish Film Institute.

آکنده از تناقضات؛ تناقضاتی که به نوبه خود، بیانگر تضادهای ایدئولوژی غالب هستند.(۱)

امروزه در نقد فیلم، اندیشه مؤلف هنوز به قدرت خود باقی است و نقدنویسان، فیلم را متعلق به کارگردان آن می‌دانند. بسیاری از سینماروهای معمولی نیز اکنون گونه‌ای مؤلف‌گرایی خام را به عنوان ملاک به کار می‌برند و آن را هم در مورد کارگردان‌های سینمای هنری و هم کارگردان‌های هالیوود به کار می‌گیرند. روی هم رفته، اندیشه مؤلف تأثیر فراوانی در تاریخ انتقادی سینما بر جای گذاشت، به گونه‌ای که با شکل‌گیری اندیشه مؤلف، مطالعه آکادمیک سینما نیز آغاز شد. پیش‌فرض «بیان هنری فردی» به مذاق دانش‌پژوهانی خوش آمد که در رشته‌های هنر، ادبیات و تئاتر درس خوانده بودند. علاوه بر آن، تأکید مؤلف‌گرایی بر تفسیر فیلم چنان مهارت‌هایی را اقتضا می‌کرد که پیش‌تر در رشته‌های ادبی پرورش یافته بودند. در همین راستا می‌توان گفت: «مؤلف‌گرایی حساسیت بینندگان را نسبت به تجربه‌های روایی که بینش کارگردان را به زندگی بیان می‌کردند، برانگیخت و آنها را چنان تربیت کرد که الگوهای سبکی را به عنوان تفسیر شخصی فیلم‌ساز درباره رویدادها بپذیرند».(۲)

در نوشته حاضر برآنیم تا نگره مؤلف را به تفصیل از زبان نظریه‌پردازان آن همچون تروفو، بازن، ساریس، وولن، کورلیس، پرکینز و رابین وود بیان کنیم تا به نوعی، در عین شناساندن افکار و نظریه‌های مربوط به مؤلف و مؤلف‌گرایی، سیر تاریخی این اندیشه را نیز مطرح کنیم. هدف از گردآوری مباحث نگره مؤلف، به عنوان اندیشه‌ای جریان‌ساز در تاریخ سینما، تبیین زوایای این نظریه است. گفتنی است محدودیت استفاده از منابع به زبان اصلی، کمبود منابع ترجمه شده و ترجمه های نارسا از نظریه‌های

۱- تاریخ سینما، ص ۵۷۳.

۲- تاریخ سینما، ص ۵۵۰.

صاحب نظران، مشکلات فراوانی را بر سر راه گردآوری نوشته حاضر ایجاد کرد. آنچه را نظریه مؤلف به دنبال آن است و رئوس مطالبی را که نقد مؤلف‌گرا حول محور آن به بحث می‌پردازد، در پاسخ به این پرسش می‌توانیم خلاصه کنیم: «وقتی اعلام می‌کنیم فلان کارگردان، مؤلف است؛ چون فیلم نامه‌هایش را خودش می‌نویسد، این امر چگونه به درک بهتر از فیلمی از آن کارگردان کمک می‌کند؟»

این پرسش با ترسیم چشم‌اندازی از بحث مؤلف در آغاز کار، راه را برای ورود به بحث شناخت افکار و نظریه‌های نظریه‌پردازان این رویه انتقادی فراهم می‌آورد. در واقع، این پرسش، بحث‌های فراوانی را در باب مؤلف رقم زده است. در نگاهی کلی به موضوع، مؤلف‌گراها این‌گونه پاسخ می‌دادند که اگر کارگردانی فیلم‌نامه فیلمش را نوشته باشد، می‌توانیم فیلم او را به مثابه یک کار خلاقه «ناب» و چیزی مانند رمان بررسی کنیم. فیلم را می‌توان به عنوان اثری درک کرد که نگاه کارگردان به زندگی را بیان می‌کند. به علاوه، وقتی ما کارگردانی را مؤلف می‌شماریم، این اثر به ما اجازه می‌دهد در فیلم های او به دنبال عناصر مشترکی بگردیم؛ چرا که یکی از اصول نقد مؤلف‌گرا، این گفته ژان رنوار (۱۸۹۴ _ ۱۹۷۹) بود که یک کارگردان در واقع یک فیلم بیشتر نمی‌سازد و در تمام دوران فعالیتش، به دوباره و دوباره ساختن همان فیلم ادامه می‌دهد. عناصر مشترک می‌تواند موضوع‌ها، تم‌ها، تصویرها، گزینه های سبکی و موقعیت‌های روایی تکرارشونده باشند. به همین دلیل، آگاهی از دیگر فیلم های کارگردان به فهم فیلمی که می‌بینیم، می تواند کمک کند. در واقع، منتقد مؤلف‌گرا به طور خاص به شیوه‌های تکامل یک کارگردان در طول زمان، چرخش‌های ناگهانی در مسیر این تکامل و چگونگی بازگشت یک کارگردان به اندیشه‌هایی که پیش‌تر مطرح بود، علاقه نشان می‌داد. از دیگر نظریه‌های مؤلف گرایان این بود که اگر فیلم‌ساز

هم هنرمندی مانند نقاش یا نویسنده باشد، این هنرمند بودن باید نه تنها در اینکه او چه می گوید، بلکه در اینکه چگونه می گوید، انعکاس پیدا کند و فیلم‌ساز هم مانند هر هنرمند خلاقه دیگری باید بر رسانه خود مسلط باشد و آن را به شیوه‌های چشم گیر و ابتکاری به کار گیرد.(۱)

دیدگاه‌های متعددی درباره نقد مؤلف وجود دارد، ولی کلیات این نظریه را در آنچه گذشت، می‌توان دید. آنچه در ادامه به آن می‌پردازیم، بیان دیدگاه‌های صاحب‌نظران این نظریه است که در قالب نظریه مؤلف مطرح شده است و ما در نوشته حاضر، آنها را به تفکیک گرد هم آورده‌ایم. به این نکته باید توجه کرد که نظریه مؤلف را نمی‌توان ره‌آورد اندیشه فردی خاص دانست، بلکه این نظریه، ثمره جریانی است که در فرانسه شکل گرفت و خود نیز از جریان‌های جنگ جهانی دوم و پس از آن، نظریه‌های نویسندگان متعدد سینما اثر پذیرفته بود. به همین دلیل، این نظریه را در فرد خاصی منحصر نکردیم، بلکه آن را همچون روندی در بحث انتقادی سینما دنبال خواهیم کرد.

۱. دیدگاه فرانسوا تروفو

۱. دیدگاه فرانسوا تروفو (۲)

تروفو از منتقدان کایه دو سینما بود که با موضع گیری های خود نسبت به سینمای مسلّط فرانسه، نقش مهمّی در شکل گیری نظریه مؤلف داشت. به عبارت دیگر، نقطه آغاز بحث و جدل درباره مؤلف را می توان مقاله تروفو با عنوان «گرایش معینی در سینمای فرانسه» دانست که اول بار در شماره ۳۱ ژانویه ۱۹۵۴ مجله کایه دو سینما به چاپ رسید. «تروفو در این مقاله، «سنّت کیفیت» (۳) غالب بر سینمای فرانسه را مورد حمله قرار داد و از آن، به عنوان

۱- تاریخ سینما، ص ۵۵۰.

۲- Francois Truffaut.

۳- نخستین دهه سینمای فرانسه بعد از جنگ جهانی دوم تحت سلطه جریانی بود که بعدها منتقدی در سال ۱۹۵۳ نام «سنّت کیفیت» را بر آن گذاشت. در اصل، این اصطلاح بسیار عام بود، ولی چیزی نگذشت که با نام کارگردان ها و فیلم نامه نویس های خاص گره خورد. این سینما ادامه سنّت هایی بود که در دوران اشغال، شکل گرفته بودند. همان رمانتیسیسم ادبی و استودیویی که حاصلش فیلم «بچه های بهشت» اثر مارسل کارنه و ژاک پره ور (۱۹۴۵) بود. بهترین فیلم «سنّت کیفیت» یعنی «دروازه های شب» (۱۹۴۶) را نیز همان کارگردان ها پس از جنگ ساختند. هدف این سینما آن بود که سینمایی آبرومند و معتبر باشد. در این نوع سینما بر اقتباس های ادبی کلاسیک بسیار تکیه می شد. معمولاً فیلم نامه نویس در خلق فیلم، برابر کارگردان یا حتی برتر از او به حساب می آمد. بازیگران نیز معمولاً از میان ستاره های درجه یک سینما یا بازیگران درخشان تئاتر انتخاب می شدند. در این فیلم ها زن هرچه بیشتر شکل آرمانی پیدا می کرد و چون موجودی رمز آمیز و دست نیافتنی به تصویر کشیده می شد. از نمونه های آن می توان به «سمفونی پاستورال» (۱۹۴۶) و «شیطان در جسم» (۱۹۴۷)، هر دو از آثار ژان اُرانش و پیر بوست اشاره کرد. همه امکانات فیلم سازی _ مانند دکورهای پرزرق و برق، جلوه های ویژه، نورپردازی

مفصـل، لبـاس هـای فاخر ــ در این فیلم ها به کار گرفته می شدنـد تا قصه های آنها که مالامال از هوس و انـدوه بودنـد، بهتر بدرخشند. فیلم «دروازه های شب» (۱۹۴۶) به روشنی گویای این نکته است. (نک: تاریخ سینما، ص ۴۹۰)

سینمای فیلم نامه نویس و سینمایی که فاقد اصالت و وابسته به آثار ادبی کلاسیک است، نام برد. به زعم او، در این سنّت، فیلم نـامه نویس، فیلم نـامه را ارائه می کنـد و کارگردان صـرفاً بازیگران و عکس ها را به آن می افزایـد و بـدین ترتیب، به صـحنه پرداز (متورانسن) بـدل می شود.» (۱) به بیـان رابرت استم، «به نظر تروفو، سنّت کیفیت، فیلم سازی را به صـرفِ ترجمان فیلم نامه از پیش موجود تقلیل می داد، در حالی که فیلم سازی، حادثه ای نامحدود در میزانسنی خلاقه است». (۲)

تروفـو برای مقـابله بـا چهره هـای برخاسـته از الگـوی مقبـول آن دوره سـینمای فرانسـه کـه از نظر او اصـالتی نداشـتند و چـون «نگهبانـان پیر دخمه سـینما» می نمودنـد، نظیر: کلود اوتـان لاـرا، مارسـل کـارنه، رنه کلمـان، (خالق فیلم «بازی-هـای ممنوع» / ۱۹۵۲)، هـانری ژرژ کلوزو و (خـالق آثـاری همچون «مزد ترس» / ۱۹۵۳ و «شـیطان صفتان» ۱۹۵۵) و برخی دیگر، چهره هـای دیگری

۱- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۲- مقدمه ای بر نظریه فیلم، ص ۹۰.

نظیر ژان رنوار، ماکس افولس، روبر برسون، ژاک تاتی و ژان کوکتو را معرفی کرد و آنان را «مؤلفان معتبر» نامید. (۱)

مفهوم مؤلف آن گونه که تروفو در ابتدا مطرح می کرد، مورد قبول نشریه رقیب کایه دو سینما؛ یعنی پوزیتیف هم بود، هرچند این نشریه، گرایش های مارکسیستی و سوررئالیستی داشت. (۲)

به عبارتی، آنچه تروفو آن را «خط مشی مؤلفان» می نامید و به یاری گروهی از منتقدان کایه دو سینما تکامل یافت، کارگردان هایی بودند که خود، فیلم نامه-هایشان را می نوشتند یا بر نوشتن آنها نظارت داشتند. این کارگردان ها چون خود، داستان و دیالوگ های فیلم هایشان را می نوشتند، از نظر تروفو، کسانی بودند که به رؤیای «دوربین ـ قلم» (۳) الکساندر استروک تحقّق بخشیده و به واقع، «مردان حقیقی سینما» بودند.

در این میان، علاوه بر کارگردان های فرانسوی نظیر کوکتو و برسون، به تعدادی از کارگردان های امریکایی همچون اورسن ولز، آلفرد هیچکاک، هاوارد هاکس، فریتس لانگ، جان فورد، آنتونی مان و نیکلاس ری نیز توجه می شد. این کارگردانان، همگی استادان میزانس بودند و در آثار خود صحنه های کاملی خلق کرده بودند. در این ارزیابی، کارگردان های دیگری نیز مانند اتو پره مینجر و راجر کرُمن، نه به دلیل کیفیت آثارشان، بلکه به واسطه نشانه هایی از نظارت شخصی در فیلم هایشان مورد توجه بودند. (۴)

۱- نک: اندرو ساریس، مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ترجمه: رحیم قاسمیان، مجله فیلم، ش ۳۷، ص ۲۹.

۲- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۳- مقاله در نشریه اکران فرانسه در سال ۱۹۴۸ برای اولین بار منتشر شد.

۴- دیوید اُکوک، تاریخ جامع سینمای جهان، ترجمه: هوشنگ آزادی ور، ج ۲، ص ۱۸.

اولویت بی چون و چرایی که گروه کـایه دو سـینما به بزرگان سـینمای مورد نظر خود می داد، به شـکل گیری جنبه افراطی تر مؤلف گرایی انجامید. به این ترتیب، منتقدان جوان کایه دو سـینما مدّعی شدند برخی کارگردان های بزرگ هالیوود توانسـته اند بدون اینکه هیچ سـهمی در نوشـتن فیلم نامه هایشان داشـته باشند، نگرش خود را درباره زندگی در فیلم هایشان بیان کنند. (۱) این جنبه افراطی نظریه مؤلف را در نقل قول آندرو ساریس از تروفو به راحتی می توان دید:

از نظر تروفو، بـدترین اثر رنوار از بهترین فیلم دلا‌نوا جـذاب تر بود. این نمونه افراطی کارکرد خط مشـی [مؤلف] در عمل بود که به منزله بیانیه تکان دهنده نقد بی رحمانه عمل می کرد. (۲)

اظهار نظر تروفو درباره رنوار فرانسوی بود، ولی با توجه به سـیاست کایه دو سـینما که مصاحبه با کارگردانان تحسـین شده ای همچون هـاوارد هـاکس، وینسـنت مینه لی، اورسن ولز و نیکلاس ری را پی می گرفت و نیز تعلّق خاطر تروفو به کارگردانانی همچون هیچکـاک، به سـادگی می توان شـیفتگی منتقـدان خـط مشـی مؤلف را به برخی کـارگردان های ویژه دریافت. چنین گرایشـی به افراد خاص منجر به پرسـتش توتم وار شخصـیت مؤلف می شـد که آنـدره بازن از آن با عنوان «نوعی زیباشناسـی مبتنی بر کیش شخصیت» نام می برد و خودش نیز ضرورت تعدیل در این گرایش را احساس می کرد. او در مقاله های خود به این جنبه از مؤلف گرایی می پرداخت که در بخش نظریه های آندره بازن آن را بیان خواهیم کرد.

۱- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۲- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۲۸.

به طور کلی، مباحثی که بر محور تفکیک میان سینماگر (مؤلف) و فیلم ساز (صحنه پرداز یا متورانسن) (۱) در مقاله های تروفو و ژاک ریوت و به طور وسیع تر، کایه دو سینما شکل گرفت، خاستگاه نظریه های مربوط به نظریه مؤلف بود. اعتقاد مشترک آنها، خمیرمایه تفاوت این بحث ها و تمایز میان دو نوع شیوه کارگردانی بود. آنها از یک جهت، توانایی مؤلف را در ساختن فیلمی که به راستی، متعلّق به خودش باشد؛ یعنی اصالت داشته باشد، تعیین می کردند و از جهت دیگر، ناتوانی صحنه پرداز (متورانسن) را در سرپوش گذاردن بر این واقعیت که فیلم او از جای دیگری مایه گرفته است، مایه تحقیرش قرار می دادند.

به عبارتی دیگر، تروفو، مؤلف را کسی می دانست که به جای ساختن صِرف برگردانی دقیق و باسلیقه، ولی بی روح از دست مایه اولیه، چیزی اصالتاً شخصی را با موضوع مورد نظرش عجین سازد. ازاین رو، علّت حمله او به کارگردانان با سابقه سینمای فرانسه، برخوردار بودن آثارشان از کیفیت ادبی و نه حقیقتاً سینمایی است. پیامد این اعتقاد که سرانجام، همه کارگردان ها باید یا مؤلف یا صحنه پرداز باشند، به نوعی تبعیض انجامید که بر اساس آن، ناکامی-های مؤلفان حتّی دل چسب تر از توفیق های صحنه پردازان می شد.

۲. دیدگاه آندره بازن

۲. دیدگاه آندره بازن(۲)

رابرت ابروین، بازن را این گونه معرفی می کند:

آندره بازن برای نسل فیلم بعد از جنگ جهانی دوم همان نقشی را دارد که آیزنشتاین برای نسل قبل از جنگ داشت ...[وی] در مقام سردبیر نشریه

۱- metteuren sce'ne.

۲- Andre Bazin.

پرنفوذ کایه‌دو سینما، به تشویق و نشر آثار کسانی پرداخت که در اواخر سال‌های پنجاه به رهبران موج نو تبدیل شدند: فرانسوا تروفو، ژان لوک گدار، کلود شابرول و اریک رومر.(۱)

نظریه‌های بازن درباره واقعیت و فیلم و دلایل ردّ مونتاژ و اکسپرسیونیسم، بحث‌های او در مورد واقع گرایی در آثار اورسن ولز و نئورئالیست‌های ایتالیایی و نظریه‌اش درباره کارگردان به عنوان مؤلف، او را به نظریه‌پردازی تبدیل کرده که امروزه نیز بحث‌های او مبنای بسیاری از مباحث نظری سینماست.

بازن یک سال پیش از مرگش، در مقاله‌ای با عنوان «خط‌مشی مؤلفان» (سال ۱۹۵۷)، گفته‌ها و ناگفته هایی را درباره نظریه مؤلف مطرح کرد که به تعبیری، منتقدان کایه‌دو سینما بیان کرده بودند، ولی در این مقاله، برخی هشدارها و آگاهی‌هایی را که برای نظریه مؤلف ضروری می‌دانست، بیان کرد. او نظریه مؤلف را این گونه خلاصه کرد:

نگره مؤلف؛ یعنی قدرت انتخاب مؤلفه‌ای شخصی در فرایند خلاقه هنری که همچون مرجع و معیاری عمل کند که از فیلمی به فیلم بعد، حضورش را حفظ کند و [این حضور] حتی روندی خاص را هم دنبال کند.(۲)

او در پاسخ به افراطی‌گری برخی منتقدان کایه‌دو سینما، استدلال می‌کرد که نباید از این نظریه، «پروانه آزاد نقّادی» ساخته شود. به عبارتی، منتقدانی که از این نظریه استفاده می‌کردند، تمایل داشتند در قانون کلی مربوط به یک کارگردان ببینند که تمام آثار او به صورت فزاینده‌ای به سوی بهتر شدن پیش

۱- رابرت تی. ابروین، راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ترجمه: فؤاد نجف‌زاده، ص ۶۵.
۲- نک: مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ص ۹۱.

می‌رود؛ چه این امر واقعیت داشته باشد یا نداشته باشد. در واقع، در چنین نقدی، منتقد از همان آغاز می‌پذیرد که فلان فیلم چون ساخته فلان مؤلف است، پس بی‌تردید، فیلم خوبی است. ازاین رو، نوعی زیباشناسی مبتنی بر کیش شخصیت از این نگره سر بلند می‌کند که می‌تواند به گونه‌ای سبب انحطاط نگره در نقد و در نظر نگرفتن انصاف در بررسی آثار سینماگران شود. بازن در این باره می‌نویسد:

مایه تأسف است فیلمی که اصلاً شایستگی آن را ندارد، مورد تمجید قرار گیرد، ولی آنچه بیشتر مایه تأسف است، این است که فیلمی صرفاً به این دلیل مردود شمرده شود که کارگردانش تا آن فیلم خاص، هیچ اثر خوبی خلق نکرده است و اینجا همان خطر بزرگی که به آن اشاره کردم، نمود می کند. نمی‌توان منکر آن بود که سردمداران نگره مؤلف وقتی فرصت می‌یابند استعدادهای جوان را کشف یا تشویق می کنند، ولی آنان معمولاً هر فیلمی را که مبنای پرمایه‌ای نداشته باشد، حقیر می‌شمارند، حال آنکه ممکن است چنین فیلمی گاه کاملاً شایسته ستایش باشد و گاه کاملاً نفرت‌انگیز.(۱)

در واقع، بازن به نوعی تأکید می‌کند این امکان وجود دارد که کارگردانی که در شمار مؤلفان درجه یک (از نگاه منتقدان کایه‌دو سینما) به حساب نمی آید، برحسب تصادف، فیلم‌های ستایش‌برانگیزی بسازد. با این حال، عکس این قضیه نیز محتمل است که مؤلفی گران‌مایه و مورد توجه، باز برحسب تصادف، اثری در سطح پایین‌تر از آثار قبلی خود یا حتی غیر قابل قبول خلق کند. بازن برای نمونه، به مایکل کورتیس و فیلمش، «کازابلانکا» (۱۹۴۲) اشاره می‌کند و درباره آن می گوید که «ممکن است کارگردانی میان‌مایه بی آنکه مؤلفی مقتدر باشد، بتواند لحظه‌ای تاریخی را ثبت کند»؛(۲)

۱- آندره بازن، مقاله «خط‌مشی مؤلفان»، ترجمه: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، ش ۴۷، ص ۳۱.

۲- مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ص ۹۵.

زیرا به نظر او، «فیلم‌های بزرگ ماحصل برخورد نامنتظره استعدادهای بزرگ و لحظات مهم تاریخی‌اند.»(۱) در واقع، اعتراض بازن به همکاران خودش در این نکته خلاصه می‌شود که مؤلفان، کارگردانان سقوط‌ناپذیر انگاشته نشوند؛ چون باید پذیرفت هنرمندان بزرگ نیز گاهی دستخوش دوران رکود یا از دست دادن توان خود بوده‌اند. پس نباید متعصبانه، چشم‌ها را بر روی واقعیت بست و تنها تخطئه‌گرانه نسبت به کارگردانان غیرمؤلف نگریست و مؤلفان را به اعلاء درجه ستایش کرد، حتی اگر فیلم بدی بسازند.

بازن به نمونه دیگری از موضع‌گیری‌های جانب‌دارانه طرف داران نگره مؤلف نیز اشاره می‌کند که در آن اظهار نظرها آمده بود فیلم «گزارش محرمانه آقای آرکادین» (۱۹۵۳) ششمین فیلم ساخته اورسن ولز از فیلم اول او یعنی «همشهری کین» (۱۹۴۱) مهم‌تر است؛ «زیرا آنان [حامیان نگره مؤلف] بخش بیشتری از شخصیت ولز را در این فیلم می‌بینند. به عبارت دیگر، آنان تنها چیزی را که از رابطه ساده (مؤلف + سوژه = اثر) می‌خواهند حفظ کنند، همان عامل مؤلف است و در کنار آن، عامل سوژه را هم به صفر تقلیل می‌دهند.»(۲) آندره بازن می‌پذیرد که چون ششمین فیلم اورسن ولز در سال ۱۹۵۳ ساخته شده، به طور طبیعی، او نسبت به سال ۱۹۴۱ (سال تولید همشهری کین)، صاحب تجربه فزون‌تری از خود و هنرش بوده است. با این حال، نمی‌تواند این ادعا را بپذیرد که فیلم «گزارش محرمانه» (۱۹۵۳) لزوماً بهتر از «همشهری کین» است. در واقع، به نظر می‌رسد در بررسی نقادانه، بازن تأکید می‌کند که «مؤلف به علاوه سوژه» که اثر از آنها به وجود می‌آید، معادله مفیدی است و

۱- مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ص ۹۵.

۲- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۳۰.

می‌توانـد ملاک نقـد و ارزیابی قرار گیرد. در اینجا حـذف سوژه به بهای سـتایش مؤلف، کارایی این معادله را از بین می‌برد و در ضمن به شخصیت‌پرستی مؤلف دامن خواهد زد.

نکته دیگری که بـازن در مقـاله خود بیـان می‌کنـد، عبـارت است از اینکه «نگره مؤلف، عامل شخصـیت را در خلاقیت هنری، اسـتاندارد مراجعه می‌داند و در مرحله بعد معتقد است که این عامل در هر فیلم تکرار می‌شود و رشد می‌یابد.»(۱) او این گفته ژاک ریوت(۲) را نیز تحسین می‌کرد که گفته بود: «مؤلف کسی است که با ضمیر اول شخص مفرد سخن می‌گوید.»(۳) بازن در این زمینه تأکیـد می‌کنـد که «حـداقل تـا حـدّ مشخصـی، مؤلف، سوژه‌ای برای خود به حسـاب می‌آیـد؛ زیرا فیلم‌نامه هرچه می‌خواهـد باشـد، او [کارگردان مؤلف] همواره یک حـدیث همیشـگی را باز می‌گوید... او همواره یک روش برخورد دارد و داوری‌های اخلاقی او نسبت به کنش و شخصیت‌ها همیشه یکسان است».(۴)

آندره بازن به وضعیتی متناقض‌نما هم اشاره می‌کند که طرف داران نگره مؤلف به گونه‌ای در آن گرفتار شدند. نظریه‌پردازان نگره مؤلف تا اندازه زیادی سـینمای امریکا را می‌سـتودند و کارگردانان مطرح در آن چرخه تولیدی را همچون بزرگان سینما تحسـین می‌کردنـد. بایـد دانست خـود بـازن هم از آن قـافله عقب نمانـده بـود. بـا وجـود این، سـینمای امریکـا همـان سـینمای پرمحدودیت و با نظامی استودیویی بود که محدودیت‌های تولید، بیش از هر جای دیگری بر کارگردانان فشار می‌آورد. با این حال، «در اروپا تصور بر این

۱- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۳۱.

۲- از منتقدان کایه‌دو سینما بود که در مقاله‌های خود از نگره مؤلف حمایت می‌کرد.

۳- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۳۱.

۴- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۳۱.

بود که کـارگردان از تضـییقات تجـاری هالیوود، آزاد است و همین «آزادی عمل» بود که به او مجال می داد تا به لقب مؤلف دست پیـدا کند.»(۱) ایـن همـان وضـعیت متناقضـی بـود که بـازن بر آن تأکیـد داشت و تعجب می‌کرد از اینکه منتقـدان نگره مؤلف در سـینمای امریکا به دنبال کارگردان‌ها و نام آنها روان بودند، بی‌آنکه به تحسین چیزی بپردازند که واقعاً در آن سینما تحسین‌برانگیز است.

آندره بازن درباره سـینمای امریکا (هالیوود) معتقد بود «آنچه باعث می شود تا هالیوود، صاحب برترین سـینمای جهان شناخته شود، صـرفاً به خـاطر کیفیت کارگردانـان خـاص نیست، بلکه طراوت و در مواردی خـاص، تفوّق یک سـنّت هم در آن نقش دارد. برتری هالیوود ضـمناً جنبه منفی هم دارد. هالیوود آکنـده از آن چیزی است که می‌توان بر آن، نبوغ سـینمایی امریکا نام نهاد؛ چیزی که باید مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد... سـینمای امریکا به روشی که به نحو خارق‌العاده‌ای شایسته است، توانسته جـامعه امریکـایی را درست همان طور که آن جامعه مایل بود، ببینـد، به تصور بکشـد. البته این خواست به هیـچ وجه منفعلانه نبوده و... پویایی داشته و مثلاً با مشارکت در هر طریق ممکن در ساخت این جامعه نقش ایفا کرده است».(۲)

بـه عقیـده بـازن، سـینمای امریکـا حـتی تنـاقض‌هـای آن جـامعه را هـم منعکس می‌کنـد. پس حقیقی‌ترین و واقع‌گرایـانه‌ترین سینماهاست. بنابراین، می‌توان گفت بازن، تحسـین نبوغ نظام فیلم‌سازی هالیوود و انعطاف‌پذیری آن هنگام رویارویی با عناصر جدید را در کنار ستایش از کارگردانان، امری می‌دانست

۱- اندرو تیودور، تئوری‌های سینما، ترجمه: رحیم قاسمیان، ص ۱۲۱.

۲- اندرو تیودور، تئوری‌های سینما، ترجمه: رحیم قاسمیان، ص ۱۲۱.

که حامیان نگره مؤلف از آن غافل مانده‌اند. در همین زمینه، او درباره فیلم «همشهری کین» می نویسد:

... نمی‌توان «همشـهری کین» را تا حـد زیادی محصول آر.ک.ئو (کمپانی تهیه‌کننـده فیلم) نـدانست. این فیلم بـدون مشارکت تنی چنـد از اسـتادکاران فوق‌العـاده خوب و ابزار فنی بسـیار مـاهرانه آنان هرگز با کام‌یابی مواجه نمی شـد. برای مثال، گرگ تولند (مدیر فیلم‌برداری) یکی از افرادی است که در موفقیت فیلم نقش بسزایی داشت.(۱)

به سـادگی می‌تـوان درک کرد بـازن در حـالی که اورسن ولز را مؤلـف می پنـداشت، از جنبه‌ای دیگر، مسائـل فنی و موقعیت هالیوود را نادیده نمی انگاشت.

در مجموع، بـازن صورت‌بنـدی برای معیارهای نگره مؤلف را کار بسـیار مشـکلی ارزیابی می‌کرد و معتقـد بود همکارانش در کایه‌دو سینما (در آن زمان) هنوز موفق نشده‌اند بخش مهمی از مبانی نظری نگره مؤلف را عرضه کنند. با وجود این، او علاوه بر اینکه نقش مؤلف را در سـینما می‌پـذیرفت، بر این نکته نیز تأکیـد می‌کرد که «مؤلف چه؟». به عبارتی، بازن اثری را نیز که مؤلف در آن نمود می‌یـافت، بـااهمیت می دانست و معتقـد بود این شـیوه برخورد (نگره مؤلف) جـدا از ارزش‌های مباحثه ای آن، بایـد بـا دیگر شـیوه‌هـای برخورد بـا پدیـده‌هـای سـینمایی که برای هر فیلم، کیفیـات خـاص آن را به عنوان اثر هنری قائل هستند، تکمیل شود.(۲)

بـازن نظرهای اصـلاحی خود را درباره این نگره بیان می‌کرد و در برخی موارد، انتقادهای جـدّی نیز به آن داشت. با این حال، منکر علاقه او به این شیوه انتقادی نمی‌توان شد. بازن فارغ از انتقادهایش، درباره ویژگی‌های نگره

۱- آندره بازن، مقاله «مؤلف بله، ولی مؤلف چه؟»، ترجمه: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، ش ۴۷، ص ۳۰.

۲- نک: مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۴۵.

مؤلف، گفت که «آن معیار ارزشی که نگره مؤلف ارائه می کند، مبنای ایدئولوژیک ندارد. نقطه آغاز آن دریافتی است که عمدتاً از سلیقه و احساس ترکیب شده [است]. این نگره می‌باید سهم و مشارکت هنرمند را ... کاملاً دورمانده از کیفیات سوژه یا فن مشخص بدارد، که این یعنی هنرمند و سبکی که بر او حاکم است. از نظر بازن، نگره مؤلف در این صورت با «نقد مبتنی بر زیبایی» هم‌سو می‌شود. به عبارت دیگر، وقتی پای نابغه‌ای در کار باشد، بهتر است که هر ضعف مفروضی در اثر آن نابغه، به زیبایی که هنوز درک نشده، تعبیر شود. ... این روش حتی در هنرهای نسبتاً فردگرایی همچون ادبیات نیز محدودیت‌های خاص خود را داراست».(۱)

اکنون دیدگاه بازن را درباره یکی از مؤلفان سینما می‌آوریم تا در عین آشنایی بیشتر با نظرش، درباره نمونه‌ای از بررسی مؤلف گرایانه او نیز سخن بگوییم.

آندره بازن معتقد بود چارلی چاپلین (۱۸۸۹ _ ۱۹۷۷)، کارگردان منحصر به فردی است؛ زیرا «او هم مؤلف بود؛ هم تهیه کننده. او موفق شده است هم سینما باشد و هم جزئی از تکامل تدریجی آن.»(۲) بازن در مقاله‌های گوناگونی که درباره چاپلین نوشته، یکی از عناصر اساسی کار چاپلین را رابطه او با ماشین دانست. به باور بازن، «ناتوانی چارلی چاپلین برای کنش متقابل در برابر چیزها و ابزارها [چنانکه در فیلم «عصر جدید» (۱۹۳۶) می‌بینیم،] حاکی از درماندگی وی برای پذیرفته شدن در دنیای ماشینی است.»(۳) او در بیانی دیگر، درباره چاپلین چنین می گوید:

چاپلین پرتوافکنی مهربانی‌اش را بر خود و در خود متمرکز می کند که این

۱- مقاله «مؤلف بله، ولی مؤلف چه؟»، ص ۳۱.

۲- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۴۳.

۳- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

معنا را می‌رساند که بی رحمی نه تنها هرگز از دنیای وی حذف نخواهد شد، برعکس، در رابطه ضروری و دیالکتیکی با عشق است ... او آماده است همه چیز را دوست بدارد، اما جهان همیشه واکنش نشان نمی‌دهد.(۱)

«مسیو وردو» (۱۹۴۷) اثر دیگر چاپلین بود که منتقدان به شدت به آن حمله کرده بودند. بازن این فیلم را امتداد منطقی خط‌مشی اساسی چارلی دانست و از آن دفاع کرد. بازن اظهار داشت که چاپلین آدم‌کش در فیلم «مسیو وردو»، المثنی و برابرنهاد(۲) چارلی چاپلین است. «با دگرگون ساختن شخصیت، ناگهان کل جهان چاپلین وارونه می‌شود.»(۳) به نظر بازن، جامعه به ویژه با پلیس‌های خودش، در تمام فیلم‌های چاپلین، تلاش می‌کند او را بیرون کند. در این فیلم، چارلی دوباره تابع قانون است، ولی با این تفاوت که اینک او گناهکار است. چارلی هنوز هم مثل آثار قبلی‌اش، ما را وادار می‌کند که جامعه را گناهکار ببینیم؛ زیرا رفتار اجتماعی و سوداگری که او در نقش مسیو وردو تقلید می‌کند، در قلب جامعه تباه‌شده‌ای قرار دارد که او را محکوم می‌کند.(۴)

همچنین بازن در مورد فیلم دیگری از چاپلین به نام «روشنایی شهر» (۱۹۳۱) که درباره بازیگر سال خورده‌ای است و شکل زندگی‌نامه دارد، می گوید:

جدا کردن داستان کالورو [شخصیت فیلم که چاپلین نقش او را بازی می کند] از اسطوره چاپلین غیرممکن است ... [در این فیلم،] محرمانه‌ترین راز قلبی وی [چاپلین] که شاید در دوره‌ای طولانی، با بی خبری، با خود داشته، آشکار می‌شود؛ وحشت از شکستی که هرگز در واقعیت اتفاق نیفتاد.(۵)

۱- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

۲- antithesis.

۳- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

۴- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

۵- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

چاپلین این ترس را بـدل و متضاد خود، یعنی سال خوردهای شکست خورده، عرضه می‌کنـد. به باور بازن، «کالورو، چاپلین و متضـاد اوست. اولاً ـ به نحوی انکارناپـذیر، به خـاطر هماننـدی چهره‌هـا ... امـا ثانیاً حقیقت در مورد چاپلین، متضاد با شکسـت کالوروست. در هنر و زندگی‌اش، چاپلین، کالورویی است که شهرت افسانه‌ای وی هرگز دچار تیرگی نشده است».(۱)

به نظر بـازن، ممکن است فیلم «روشـنایی‌هـای شـهر» اثری تقریباً تزکیه‌کننـده بر چاپلین داشـته است. در واقع، این اتفاق که او می‌توانست به یک کالورو تبـدیل شده باشد، «چاپلین را به لرزه می‌اندازد و شب هایش را اشـغال می‌کند. در غیر این صورت، چرا او باید دست به ساختن لایم لایت (روشنایی‌های شهر) زده باشد؟»(۲)

این نکته را نباید فراموش کرد که اظهار نظرهای آندره بازن صـرفاً محدود به دوره زمانی تولید آثاری همچون «عصـر جدید»، «مسیو وردو» و «روشنایی های شهر» است؛ چون بازن در سال ۱۹۵۸ درگذشت و نتوانست دیگر آثار چاپلین را ببیند.

به طور کلی، با بررسـی نظر بازن درباره چاپلین به روشـنی می‌توان دریافت که او چگونه به دنبال ظهور ویژگی‌های شخصـیت مؤلف در اثر او بود و چگونه بـا بررسـی آثـار متعـدد این کارگردان، از تمایلات و خواسـته‌های درونی او پرده برمی‌دارد و در یک کلام، آنچه را کارگردان به عنوان مؤلف «با فیلم می‌نویسد»، بیان می‌کند.

۱- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

۲- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۴.

۳. دیدگاه آندرو ساریس

۳. دیدگاه آندرو ساریس(۱)

آندرو ساریس، منتقد امریکایی را می‌توان مهم‌ترین سخن‌گوی نظریه مؤلف در امریکا دانست که با مقاله‌های خود در مجله‌های Film Culture و Village Voice و انتشار کتاب‌هایی درباره سینما سینمای امریکایی مانند سینمای امریکایی،(۲) نقش مهمی در رشد نقد در سینما به‌ویژه ارتقای سطح نگره مؤلف دارد. ساریس در کتابش، «واژه مؤلف» را این‌گونه تحلیل می‌کند:

واژه "auteur" در زبان فرانسه معادل "author" [مؤلف] در زبان انگلیسی است و موقعی که هدف، ارجاع به یکی از شخصیت‌های ادبی باشد، باید دقیقاً معادل هم به کار گرفته شود(۳) ... وقتی تروفو از ژان ژیرودو(۴) سخن می گوید و از او به عنوان "auteur" یاد می‌کند، به هیچ نکته خاصی اشاره ندارد و "auteurs" معادل کافی و دقیق برای آن است، ولی وقتی تروفو به هیچکاک و هاوکس [به عنوان کارگردان مؤلف] لقب "auteurs" می‌دهد، کاملاً ـ نظر دیگری دارد. در اینجا، دیگر "authors" نه معادلی کافی است و نه دقت لازم را برای برگرداندن به زبان انگلیسی داراست که آن هم عمدتاً از تعصب ادبی که در ذات نهادهای فرهنگی انگلیسی ـ امریکایی وجود دارد، ناشی می‌شود.(۵)

به عبارت دیگر، ساریس بر این نکته تأکید می‌کند که کارگردان مؤلف و عنوان مؤلفی که برای برخی کارگردان‌ها به کار می‌رود، با نویسندگان به مثابه مؤلف تفاوت اساسی دارد. در این وضعیت، مقصود طرف داران نگره مؤلف،

۱- Andrew Sarris.

۲- The American Cinema.

۳- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، صص ۲۸ و ۲۹.

۴- Jean Giraudoux، نویسنده فرانسوی (۱۸۸۲ ـ ۱۹۴۴).

۵- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۲۹.

از به کار بردن چنین واژه‌ای، رونـد خلاقانه تبدیل متون _ فیلم‌نامه _ به فیلم به دست چنین کارگردان‌هایی است که فیلم را به اثری شخصی مبدّل می‌کنند.

سـاریس نگره مؤلـف را نظریه‌ای در بـاب تاریـخ سـینما می‌دانست. نظریه مؤلف برای او اصولاً ـ شـکل ابزاری را برای بررسـی تاریخی داشت. در واقع، او معتقـد بود چون نگاه منتقد مؤلف به فیلم، نگاهی کلی است، باید از چنان اطلاعات دایره المعارفی وسـیعی از فیلم‌هـای سـینمایی و دانش گسترده سـینمایی بهره‌منـد باشـد تـا بتوانـد در برخورد با فیلمی، با اطمینان بگویـد فلان کارگردان یک تکنیک خاص را برای اولین بار به کار می‌برد. ساریس درباره منتقد مؤلف می‌گوید:

او به یـک فیلم به عنوان یـک کل نگاه می‌کنـد و به یک کارگردان به عنوان یک کل. اجزا هر انـدازه هم به صورت انفرادی، سرگرم‌کننده باشد، باید به نحوی که واجد معناست، انجام یابد.(۱)

او معتقـد بود منتقـد می‌توانـد درباره مفهوم و سـبک در کار کارگردان صـحبت کند، ولی برای تعیین اینکه فیلمی خوب یا بد است، باید بوطیقایی در مورد هنر سینما پدید آورد که از فیلم «تولد یک ملت» اثر گریفیث آغاز کند.

به نظر او، نگره مؤلف می‌توانـد یکی از چنـد شـیوه گردآوری جزئیـات فراوان درباره افکار اصـلی سـینمایی باشـد. این نگرش سـاریس به بحث مؤلف و منتقـد مؤلف در ادامه مبـاحثش حتی به گونه‌ای دیگر نیز تجلّی یـافت، به گونه‌ای که او از شکسـتن انحصـار یـک اثر در کارنامه آثار یک کارگردان مؤلف سـخن گفت و بر بررسـی آن اثر در دنیای سـینما تأکیـد کرد. به باور ساریس،

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۲.

«منتقـدان بایـد هر فیلمی را نه تنها بر حسب آثار کارگردانش، بلکه در پیوند با تمامی فیلم‌ها در نظر بگیرند.»(۱) ساریس برای تئوریک کردن نگره مؤلف تلاش بسیاری کرد. چنین نظریه‌هایی بر تکامل این نگره در روند آثار ساریس دلالت دارد که در ادامه بحث به برخی از آنهـا خـواهیم پرداخت. می‌توان گفت سـاریس نگره مؤلف را بیشـتر، نوعی شـیوه برخورد می‌دانست و معتقد بود «جدولی از ارزش‌هاست که تاریخ سینما را به زندگی‌نامه کارگردانان به قلم خود آنان مبدّل می‌کند».(۲)

سـاریس به تفصـیل به بحث کـارگردان به مثـابه مؤلـف می‌پردازد که نقطه اتکـای نگره مؤلـف است. او در مقـاله‌ای بـا عنوان «یـادداشت‌هـایی بر نگره مؤلف (۱۹۶۲)»،(۳) سه فرض اساسـی برای نگره مؤلـف بیـان می‌کنـد که به شـکل قابـل تـوجهی در بحث‌هایش درباره نظریه مؤلف نمایان می‌شود.

اولین فرض عبارت است از مهارت و شایستگی فنی کارگردان که نشان دهنـده قدرت او برای درک قابلیت‌های فیلم است. به عبـارتی دیگر، صـلاحیت تکنیکی یک کارگردان را معیاری برای ارزیابی فرض می‌کنـد و تأکیـد می‌کنـد اگر کارگردانی در این مقوله، توانایی کافی نداشـته باشد، شایسته عنوان کارگردان بزرگ و لقب «ساکنان معبد خدایان» نیست که در کتاب خود به کارگردانـان مؤلـف از نگـاه خـودش داده است. سـاریس فهرست کارگردانـانی را که شایسـته این عنوان می‌دانـد، این‌گونه برمی‌شمارد: چارلی چاپلین، رابرت فلاهرتی، جان فورد، دیوید وارک گریفیث، هاوارد هاوکس، آلفرد هیچکاک،

۱- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۳.

۲- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۳۲.

۳- کیل پالین، مقاله «ضد نگره مؤلف»، ترجمه: رحیم قاسمیان، مجله فیلم، ش ۴۱ و ۴۳.

باستر کیتون، فریتس لانگ، ارنست لوبیچ، مورنائو، ماکس افولس، ژان رنوار و اورسن ولز.

دومین فرض عبارت است از شخصیت قابل تشخیص کارگردان که آن را به وسیله مجموعه‌ای از ویژگی‌های بصری و روایی که در فیلم‌های متوالی وی قابل مشاهده است، می‌توان دریافت کرد. ساریس در این باره می‌گوید:

در مجموعه‌ای از فیلم‌های یک کارگردان باید صفات ممیز و مکرر سبک وی که امضای وی است، به نمایش درآید. شیوه نگرش و حرکت در یک فیلم باید با شیوه تفکر و احساس کارگردان فیلم مناسبت داشته باشد.(۱)

به عبارت دیگر، ساریس معتقد است کارگردان‌های خوب حتماً و به شکلی پاک‌نشدنی، اثر نشانه‌های حضورشان را بر آثار خود مشخص می‌کنند. «کارگردان قوی شخصیت خود را بر فیلم حاکم می‌کند؛ کارگردان ضعیف اجازه می‌دهد تا شخصیت دیگران بی هیچ مانعی بر فیلم حاکم شود.»(۲) برای مثال، به هاوارد هاوکس می‌توان اشاره کرد که ساریس درباره او معتقد بود تکنیک هاوکس برابر با بُعدی از شخصیت اوست و از آن هنگامی که استفاده می‌کند، صرفه‌جویانه آن را انجام می‌دهد. او در این باره چنین گفته است:

هاوکس آگاهانه اغلب صحنه‌های خود را از سطح دید یک ناظر ایستاده فیلم‌برداری می‌کند. در نتیجه، حتی در مناظر او نیز محرمیتی بشری وجود دارد که کارگردان آن را با نماهای متظاهرانه جرثقیلی(۳) دچار آشفتگی

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۰.

۲- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۳۲.

۳- Crane shot.

نمی کنـد. هاوکس تا حـد امکان در داخل یک کادر کار می کنـد و فقط وقتی کادر را برش می‌دهـد که یک برداشت بلند یا یک حرکت تعقیبی(۱) پیچیـده ممکن است توجه تماشـاگر را از موضوعات پیش‌زمینه کنش منحرف کنـد. این نوع تکنیک، در نهایت، در خدمت بیان اعتقاد شخصی اوست که مقیاس اندازه گیری تمام چیزها، انسان است.(۲)

در اینجـا بایـد به این نکته اشـاره کرد که نگره مؤلف بر سـینمایی مهر تأییـد می‌زنـد که در آن، شخصـیت کارگردان، بی‌هیچ تردیدی، حرف اول را خواهد زد. کارگردان، فرد مسلطی است که به نوعی نقطه کانونی بدل می‌شود که همه عوامل و عناصر فرایند فیلم‌سازی دور او گرد می‌آیند. البته این سخن هرگز به معنای انکار کردن سهم دیگران نیست، چنان که ساریس درباره نظریه مؤلف می گوید:

نگـاه کردن بـه یـک فیلم به عنـوان تجلّی بینش یـک کـارگردان، نسـبت دادن کـلّ خلاـقیت به کـارگردان نیست. [در واقـع،] جست‌وجو برای یک مؤلف مهم بر روی پرده، مخـدوش کردن نقش‌های نویسـنده، بازیگر، آهنگ‌ساز، فیلم‌بردار و تدوین گر نیست.(۳)

به عبارتی دیگر، ساریس تأکید می کند که «نگره مؤلف، مبانی عقلانی خود را بر این واقعیت استوار می کند که سینما حتی در بهترین شرایط نمی‌تواند یک هنر کاملاً شخصی باشد. خلوص بیان شخصی اسطوره‌ای است که فقط در

۱- track.

۲- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۰.

۳- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۳.

کتاب‌های درسی حضور دارد.»(۱) به این ترتیب، ساریس بحث «بازیگر مؤلف» را مطرح کرد که در نوع خود، در مسیر تکاملی نظریه مؤلف، جالب توجه بود.

به باور وی، «بازیگران، به ویژه بازیگران فیلم‌های کمدی، هر یک به درجه‌ای، مؤلفان خود هستند. می‌توان روی این نکته که لیو مک کاری، خنده‌دارترین فیلم برادران مارکس را تحت عنوان «سوپ اردک» (۱۹۳۳) کارگردانی کرده است، بحث کرد، ولی به سختی می‌توان اعتبار شخصیت پردازی شلوغ برادران مارکس را به او نسبت داد».(۲)

به هر حال، از نظر ساریس، شخصیت قابل تشخیص کارگردان و توانایی منتقد در تشخیص آن، معیاری برای ارزش‌گذاری است. به باور او نمی‌توان انکار کرد که کارگردان محدودیت‌های فراوانی پیش رو دارد که این مسئله در فضای خفقان‌آور نظام استودیویی هالیوود در دوران کلاسیک بیشتر به چشم می‌خورد. با وجود این، کارگردان مسلّط و قوی حتی در آن نظام نیز توانسته بود سبک و تأثیر شخصی‌اش را بر آثار خود اعمال کند که از میان آنان، به جان فورد، هاوارد هاوکس و آلفرد هیچکاک اشاره می‌کند. به عبارتی، وی معتقد بود که «نگره مؤلف دقیقاً از آن رو به شخصیت کارگردان ارج می‌نهد که به محدودیت‌های قدرت بیان او [نیز] آگاه است».(۳)

سومین فرضی که ساریس مطرح می‌کند، عبارت است از معنای درونی(۴) که از کشاکش میان شخصیت کارگردان و دست‌مایه او استنباط می‌شود. از آنجا که «کارگردان‌های برجسته با تصوّر شخصی در مورد دنیا، بر مسائل

۱- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۳۲.

۲- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۵۴.

۳- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۳۲.

۴- interior meaning.

تکنیکی خود برتری یافته‌اند، نام بردن از هر یک از آنها نمایاندن دنیایی قائم به ذات با قوانین و چشم‌اندازهای مخصوص به خود است.»(۱) با این بیان، «معنای درونی» را شبیه فعالیت روحی می توان دانست که در آن، کارگردان برجسته علاوه بر اینکه شایستگی تکنیکی‌اش را به نمایش درمی‌آورد و فیلم های خود را با امضای خویش مُهر می‌زنند، محتوایی درونی و حسّی عرضه می کند که از تنش میان شخصیت خود با مصالح این فیلم‌ها شکل می گیرد. ما هنگام تماشای این فیلم‌ها می‌توانیم آنها را از لابه‌لای در هم تنیده اجزا آشکار کنیم، در عین حال که خود فیلم نیز درصدد بیان آنهاست. به عبارت دیگر، هنگامی که آثار یک کارگردان را بررسی کنیم، آنها را خواهیم شناخت و همین نشانه‌ها ما را قادر می‌سازند عالمی را که فیلم فرا گرفته است و نیروی خلاّقه‌ای که آن را خلق کرده و با فیلم عجین شده است، بشناسیم و به نوعی، آن را درک کنیم.(۲)

برای آوردن شاهد مثال در فرض سوم، به گفته ساریس درباره اورسن ولز و شیوه بیانی او در آثارش می‌توان اشاره کرد که به گونه‌ای «معنای درونی» آثار ولز را بازیافت و آشکار می کند:

قطع نظر از «آمبرسون‌های باشکوه» (۱۹۴۲) ... همه فیلم‌های ولز درباره حضور برجسته هنرمند به عنوان خود ـ زندگی‌نامه‌نویس(۳) مطرح می‌شود. او چه هرست یا فالستاف، مکبث یا اتللو، کویین لان یا آرکادین (نام شخصیت های ولز در آثارش) نامیده شود، همواره و حداقل تا اندازه‌ای، خودش است. طعنه‌زن، گزاف گوی، احساساتی و فراتر از همه اینها، بسیار گستاخ. سینمای ولزی، سینمای سحر و شگفتی‌هاست و همه چیز آن به ویژه

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۱.

۲- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۰.

۳- autobiography.

شخصیت اصلی او بزرگ‌تر از زندگی است. تضاد دراماتیک در یک فیلم ولز اغلب از تصادم دیالکتیکی میان اخلاق و جنون خودبزرگ‌پنداری ناشی می‌شود و ولز اغلب نقش تبهکار مبتلا به این جنون را بازی می‌کند، بی‌آنکه نداهای وجدان را آرام کند.(۱)

اندرو ساریس این سه فرض اساسی را در تبیین نگره مؤلف بنا نهاد و در تمام طول سیر اندیشه مؤلف، برای تکمیل و تهذیب آنها تلاش کرد. نمونه برخی از آن نظریه‌ها را بیان کردیم. ساریس نیز در مقدمه کتاب سینمای امریکا به تشریح نظریه‌های خود در این باره می‌پردازد. او در پایان همه مباحثش در مقدمه بیان می‌کند همچنان که همه کارگردانان، مؤلف نیستند و به واقع، بیشتر کارگردانان، بی‌نام و نشانند، الزاماً همه مؤلفان هم کارگردان نیستند. پیش‌تر گفتیم که او معتقد بود بازیگر نیز مقدار زیادی از زبان سینما را تشکیل می‌دهد و به ویژه بازیگران کمدی، هر یک به درجه‌ای، مؤلفان خود هستند.(۲) در واقع، ساریس موضع بعضی منتقدان کایه‌دو سینما و آنچه را طرف داران نگره مؤلف بدان به شدت پایبند بودند، نپذیرفت. ساریس در کنار دیگر نظریه‌هایش صریحاً بیان می‌کند که «بدترین فیلم یک کارگردان بزرگ ممکن است جذاب‌تر از بهترین فیلم یک کارگردان نسبتاً خوب تا متوسط باشد؛ جذاب‌تر، اما نه بهتر.»(۳) به عبارتی، او در عمل، پرستش شخصیت کارگردان را به هر بهایی، حتی اگر فیلم بدی بسازد، نفی می‌کند و اعتقاد دارد که کارگردان غیرمؤلف نیز ممکن است فیلم خوبی بسازد.

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۱.

۲- نک: مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۵۴.

۳- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۱.

۴. دیدگاه ریچارد کورلیس

۴. دیدگاه ریچارد کورلیس(۱)

کورلیس، منتقدی است که بحث و جدل‌های او بـا ساریس در دهه‌های شـصت و هفتاد میلادی، نظریه‌های تازه‌ای را درباره مؤلف پدیـد آورد. او نظریه‌هـایش را در مثلثی دیـالکتیکی عرضه کرد که در یـک رأس آن، کـارگردان در مقـام مؤلف (تز/ برنهـاد)، در رأس دیگر آن، فیلم‌نـامه‌نویس در حکم مؤلف (آنتی تز/ برابرنهاد) و در رأس دیگر آن، مؤلف چنـدگانه (سـنتز / هم‌نهاد) قرار می‌گیرنـد. به عبارت دیگر، کورلیس که می‌کوشـد مقام کارگردان را نادیـده نگیرد، به اهمیت فیلم‌نامه‌نویس نیز توجه می‌کنـد و در نهایت، مجموعه عوامل فیلم را که همکاری خلّاقی با کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس دارنـد، در کنار یکدیگر، در شـکل‌گیری کـار مشترکشـان (فیلم) تحسـین می‌کنـد. در واقع، رونـد انتقـادی کورلیس در مقـاله‌هایش، به افراط‌گرایی در تقـدیس کـارگردان به مثـابه مؤلف و همچنین نگـاه به فیلم‌نـامه‌نویس در حکم مؤلف اشاره دارد که به پیـدایش نظریه «مؤلف چندگانه» انجامید و این رویداد در سیر تکاملی نظریه مؤلف جالب توجه است.

کورلیس در بخش برنهـاد (تز/ کارگردان در مقام مؤلف) با تعریض به ساریس بیان می‌کنـد که ساریس، اولین امریکایی نبود که موضوع «کـارگردان در مقـام مؤلف فیلم» را مطرح کرد، بلکه هـالیوود هم در دوران سـینمای صامت این نظریه را پـذیرفته بود. دلیـل خود را نیز پرداختن به این موضوع در کتاب‌هایی همچون ظهور سـینمای امریکا(۲) و زنده‌ترین هنر(۳) می‌داند که در آنها

۱- Richard Kurlis.

۲- The rise of the American Cinema.

۳- The Livest Art نوشته آرتور نایت است و در ایران با عنوان تاریخ سینما به ترجمه نجف دریابندری منتشر شده است.

فصل‌هایی طولانی به جایگاه حرفه‌ای کارگردانان هالیوود اختصاص داده شـده است. با این حال، ساریس را به عنوان فراخوان این نگره در دهه شصت می پذیرد که سبب آغاز بحث جدّی حول این موضوع شد.(۱)

کورلیس اندیشه طرف داران نگره مؤلف را این‌گونه بیان می‌کند:

انـدیشه مؤلـف اصـرار دارد کـه اثر هنری محصـول آدمی است که به تنهـایی کـار می‌کنـد تـا دیـدگاه شخصـی‌اش را بر مرمر حساسیت وجودی‌اش حک کند. این اندیشه شاید آرمانی باشد، امّا مطلق نیست و در هالیوود حتّی عمومیت هم ندارد.(۲)

در ادامه، او هرچنـد کـارگردان را مسـئول نهایی فیلم می‌دانـد، جایگاه فیلم نامه‌نویس را نیز معتبر می‌شـمارد. وی معتقـد اسـت کارگردان سه گونه برخورد را با فیلم‌نامه می‌تواند در پیش بگیرد:

کـارگردان ... درست همـان طور که رهبر ارکستر، مسـئول اجرای سـمفونی آهنـگ‌سـاز است، یـا پیمـان‌کار در قبال نقشه‌های معمار مسـئولیت دارد، اما کارگردان بایـد نسـبت به فیلم‌نامه هم احساس مسـئولیت کنـد. وی می‌تواند سه کار با فیلم‌نامه انجام دهـد: آن را ضایع کنـد؛ [به همان صورت] به تصویر بکشد یا بهترش کند. عینیت بخشـیدن به فیلم‌نامه، حرفه کارگردان است، ولی فراتر رفتن از آن برایش افتخارآمیز می‌شود.(۳)

در واقع، کورلیس تفـاوت کار فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان را محـدودیت بیان اولی به دلیل محـدود بودن واژه‌ها و موقعیت‌ها و قطعیت‌ناپذیری روند بصری در کار دومی می‌داند. به عبارتی، این قضیه به منتقد مؤلف فرصت و

۱- نک: ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۶۷.
۲- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۶۸.
۳- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۶۹.

قدرت مانور بیشتری اعطا می کند تا منتقد فیلم‌نامه‌نویس محور، در تحلیل آثار ایشان. کورلیس در این باره می گوید:

فیلم‌نامه‌نویس کلمات و موقعیت‌ها را پدیدار می کند، در حالی که کارگردان امکان پدیدار شدن اعمال را فراهم می‌آورد. بدین ترتیب، روند خلق فیلم نامه، بسیار بیشتر از تصویر، مقید به قالب و کمتر رازآمیز است؛ تصویری که به وسیله کارگردان، فیلم‌بردار، طراح صحنه و بازیگران خلق می‌شود. قطعیت‌ناپذیری روند بصری به نظریه‌پرداز مؤلف فرصت می‌دهد تا به رده بندی و حدود جزئیات مابعدالطبیعی بپردازد.(۱)

کورلیس شخصیت کارگردان را نادیده نمی گیرد و او را نقطه مرکزی اجتماع شکل گیری یک فیلم می داند. وی تأکید می کند که کارگردان در بهترین حالت، تمام عوامل از قبیل قصه، بازیگران و دوربین را در مسیری صحیح ترکیب می کند و به نوعی، شخصیتش بر فیلم مستولی می‌شود. در ادامه، این نکته اساسی را می‌پرسد: منشأ استنباط مضمون، طرح داستانی، دیالوگ و شخصیت‌پردازی است و اساساً در فیلم‌نامه متجلّی است و به فیلم نامه‌نویس تعلّق دارد. پس چرا نگره‌پردازان مؤلف به نقد مضمون در آثار کارگردانان می‌پردازند؟ در واقع، چرا به حیطه شیوه بصری که فعالیت کارگردان در آنها چشم گیرتر است، علاقه ندارند و به حیطه مضمون می پردازند که محدوده‌ای تقریباً خارج از اختیار کارگردان است؟(۲)

کورلیس در بخش برابرنهاد نظریه‌اش (آنتی تز/ فیلم‌نامه‌نویس در حکم مؤلف) دلایلی را برمی‌شمرد که کفه ترازوی تألیف را به سوی فیلم‌نامه‌نویس سنگین می کند و در واقع، بر حضور جدّی او در فیلم صحّه می گذارد. وی با نقل جمله‌ای از اورسن ولز این بخش را آغاز می کند:

۱- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۶۹.

۲- نک: ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۰.

به نظر من، فیلم‌نامه‌نویس باید حرف اول و آخر را در فیلم‌سازی بزند. بهترین وضعیتی که می‌توان جایگزین کرد، این است که فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان هم باشد، اما تأکید باید بر اولی باشد.(۱)

کورلیس تأکید می کند که همچون کارگردانان می‌توان لایه‌های متعدّدی از مؤلف بودن را در فیلم نامه نویسی بازشناخت:

کار فیلم‌نامه‌نویسان را هم مثل کارگردان باید و می‌توان با تحلیل کلّ آثارش قضاوت کرد. اگر فیلم‌نامه‌نویس در تعدادی از فیلم‌های محبوب کار کرده باشد و در این فیلم‌ها به تنهایی عنوان فیلم‌نامه‌نویس را داشته باشد، اگر بتوانیم سبکی مشترک را در فیلم‌هایی با کارگردانان و بازیگران متفاوت بیابیم، نوعی شخصیت مؤلف گونه نمودار خواهد شد.(۲)

کورلیس با بیان برخی مضمون‌ها در آثار فیلم‌نامه‌نویسان، تلاش برای دریافت چنین مضمون‌های مشترکی را در آثار آنها دور از دسترس نمی‌داند. وی با اشاره به «بدبینی خفیف در آثار بن هکت، آراستگی امریکایی‌مآبانه پرستن استورجس، جبر اقتصادی آبراهام پولانسکی، انسجام بی‌پایان جوزف. ال. منکیه ویچ»(۳) بیان می کند که «فیلم اساساً رسانه‌ای دراماتیک است و فیلم نامه‌نویسان، درام‌پردازان این رسانه‌اند.»(۴) در واقع، کورلیس معتقد است که افراط گرایی در نگره مؤلف کارگردان در مقام قادر مطلق، سبب کم‌رنگ شدن نقش دیگر عوامل به ویژه فیلم‌نامه‌نویس می‌شود. او در بیان نظریه‌هایش بر این نکته تأکید می کند که «آن [هاوارد] هاوکس یا [جرج] استیونسی که

۱- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۰.

۲- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۳.

۳- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۱.

۴- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۱.

فیلم نامه تمام فیلم‌هایشان را می‌نویسند، همچنین آنها را تهیه، فیلم‌برداری، بازی و تدوین می‌کند، وجود خارجی ندارد».(۱)

او به کارگردان‌های مؤلف اروپایی نیز اشاره می‌کند که فیلم‌نامه آثارشان را فیلم‌نامه‌نویسانی نوشته و خود آنها در فیلم‌نامه‌ها دخالتی نداشته‌اند:

منابع معتبر نشان می‌دهند که فیلم‌نامه «همه چیز رو به راهه» (۱۹۷۲)، فیلم جدید گدار را ژان پیر گورن به تنهایی نوشت و لوئیس بونوئل به صورت مکتوب اقرار کرده است که حتّی یک کلمه گفت‌وگو به فیلم‌نامه «جذّابیت پنهان بورژوازی» (۱۹۷۲) نوشته ژان کلود کریر نیفزوده است. با وجود این، در عنوان‌بندی، نام بونوئل بالاتر از کریر در مقام فیلم‌نامه‌نویس آمده است.(۲)

کورلیس معتقد است هرچند فیلم‌نامه‌ای را دیگری نوشته باشد، ولی تفکّر کارگردان‌محور یا همان فرد مسلّط بر اوضاع، حتی اجازه نمی‌دهد نام فیلم نامه‌نویس در جای خودش به درستی بیان شود. این مسئله در هالیوود روشن است که نقش فیلم‌نامه‌نویسان را محدود جلوه می‌دهد. در اروپا نیز بسیار تأسف‌بارتر این است که کارگردان چه در نوشتن فیلم‌نامه، سهیم باشد و چه نباشد، نامش در عنوان‌بندی در قسمت فیلم نامه می‌آید. در واقع، هر آنچه فردی غیر از کارگردان درباره نوشتن فیلم‌نامه می‌گوید، از نگاه نگره پردازان مؤلف، واژه‌ای موهوم است که سبب نمی‌شود آنان از عقاید خود دست بردارند. از این جهت، کورلیس در قبال درجه‌بندی ساریس از کارگردانان در عنوان کردن لقب «ساکنان معبد خدایان» واکنش نشان می‌دهد. با این حال، خودش به گروه‌بندی فیلم‌نامه‌نویسان می‌پردازد تا

۱- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۱.

۲- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۲.

فیلم نامه نویسانی که هویت هنری تشخیص‌پذیری داشته باشند، در جایگاهی چون اکروپلیس(۱) جای گیرند.(۲)

کورلیس در بخش هم‌نهاد (سنتز / مؤلف چندگانه) با توجه به مقدّماتی که در دو بخش تز و آنتی‌تز بیان می‌کند، درباره مؤلف به این نتیجه می رسد که با بررسی اثری (فیلم) مشترک، تلاش و فعالیت خلاقانه کارگردان، فیلم نامه نویس، طراح صحنه و بازیگران را می‌توان دید که همه در جهتی مشترک گام برمی‌دارند و آن، تهیه فیلمی مشترک است. به عبارت دیگر، وقتی تمام این مهارت‌ها به طور فردی یا جمعی پذیرفته شوند، شبکه‌ای از مهارت های هماهنگ به چشم می‌خورند که آنها را در حیطه نقد نباید نادیده گرفت. کورلیس معتقد بود شاید زیان ستودن بیش از اندازه کارگردان به عنوان یگانه مؤلف فیلم بیش از فایده‌اش باشد. او در این باره می گوید:

می‌شد این نظریه را با عطف توجه به فیلم‌نامه‌نویسان، فیلم‌برداران، طراحان صحنه و حتی بازیگران گمنام، در حکم مقدّمه‌ای برای مطالعه گسترده و نظام‌یافته تاریخ سینمای امریکا تلقی کرد، اما این امکان از بین رفت و کارکرد فن‌سالاران همکار وی در حدّ رنگ، پرده نقاشی، کاسه میوه و صاحب هنرکده برای نقاش پایین آمد.(۳)

بنابراین، درمی‌یابیم کورلیس علاوه بر ارج نهادن به کارگردان؛ فیلم نامه نویس و بازیگر را نیز در شکل گیری یک فیلم دارای نقش اساسی می‌داند و مفهوم مؤلف چندگانه را پیشنهاد می کند؛ زیرا فیلم را به مثابه کلّی

۱- دژی در مرتفع‌ترین نقطه آتن که جایگاه خدایان در یونان قدیم بود.

۲- نک: مقاله «نکاتی دربارهٔ نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۷۳.

۳- مقاله «نکاتی دربارهٔ نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۶۸.

در نظر می گیرد که نظرگاه‌های متنوعی در آن به نقطه وحدت و انسجام می رسند. وی در این زمینه می گوید:

حتی عظمت فیلم بسیار حساب‌شده‌ای مثل «روح» اثر هیچکاک (۱۹۶۰) تا حدّی مرهون بازی آنتونی پرکینز است که حداقل درک هیچکاک از شخصیت نورمن بیتس را گسترده‌تر کرده و شاید آن را فراتر هم برده باشد.(۱)

او در مقاله‌اش فیلم‌هایی را ستایش می کند که «فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردان‌هایشان همکاری خلاّقی با بازیگران و فن‌سالارانشان دارند و کار مشترکشان به سمت ایجاد یک منظر متشکل پیش می‌رود.»(۲) در واقع، کورلیس پیشنهاد می کند که منتقدان با باز کردن دایره بینش خود نسبت به آثار و فیلم ها، دیدی وسیع و گسترده نسبت به ترکیب سازندگان فیلم داشته باشند و درباره تمایزاتی همچون فیلم هنرمندانه و سرگرم کننده؛ منفرد و جمعی؛ خلاّقانه و مفسّرانه، احتیاط بیشتری به خرج دهند. به بیانی دیگر، هرچند هنر در مقابل سرگرمی، تمایزی ارزشمند محسوب می‌شود، با این حال، آثار مطلقاً سرگرم‌کننده در بازبینی‌های بعدی، سطوح گسترده‌تری را نشان می‌دهند. از سوی دیگر، اگر بیننده از کشف اثر هنری لذت ببرد، آن اثر نمی‌تواند سرگرم کننده نباشد.

همچنین است تمایز هنر انفرادی در مقابل هنر گروهی که این تسلّط فردی بیش از آنکه ارزشی داورانه باشد، نوعی مناسبت منتقدانه است که منتقدان به فراخور حال اندیشه‌ها و نگرش‌هایی همچون نگره مؤلف آن را در نظر می گیرند. در همین راستا تمایز میان هنرمند خلاّق را در مقابل هنرمند

۱- مقاله «نکاتی دربارهٔ نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۷۰.

۲- مقاله «نکاتی دربارهٔ نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۷۵.

مفسّر می‌توان قرار داد. هنرمند خلاّق، فردی تصور می‌شود که به صورت منفرد و خلاّقانه، هنر را به وجود می‌آورد، ولی هنرمند مفسّر کسی است که با همکاری دیگران و به صورت گروهی فیلم می‌سازد.(۱) کورلیس معتقد است نگره مؤلف در عمل، هنر در مقابل سرگرمی، هنر انفرادی در مقابل هنر جمعی و هنرمند خلاّق در مقابل هنرمند مفسّر را تقویت می‌کند، ولی پیشنهاد او در نقد فیلم بیانگر توجه به جنبه‌های دیگری همچون سرگرم‌کنندگی و هنر جمعی نیز هست. این نگرش در عمل، تحلیل و نقد فیلم در گستره وسیع‌تری را تحسین می‌کند.

۵. دیدگاه ویکتور اف. پرکینز

۵. دیدگاه ویکتور اف. پرکینز(۲)

پرکینز متولد سال ۱۹۳۶ از بنیان‌گذاران و اعضای هیئت دبیران مجله سینمایی مووی بود که مباحثی را درباره مؤلف و کارگردانی مؤلف مطرح کرد. پرکینز در بخش «کارگردانی و مؤلف بودن» در کتاب فیلم به عنوان فیلم به طور مفصل از شکل‌گیری فیلم و رابطه میان مردم، تهیه‌کننده، کارگردان و دیگر عوامل شکل‌گیری فیلم سخن می‌گوید. وی در تبیین شکل پیچیده فرایند فیلم‌سازی تلاش بسیاری می‌کند تا از بیان آنها نتایجی درباره استقلال نداشتن کارگردان و کارگردان به عنوان سازمان‌دهنده ارائه کند. از نظر او، یکی از وظایف کارگردان این است که خود را در جای تماشاگر بنشاند «و به این ترتیب، به بازیگران و تکنیسین‌ها تلقین کند که هر شخصیت و واقعه را به روشن‌ترین و متقاعدکننده‌ترین طرز ارائه

۱- مقاله «نکاتی دربارهٔ نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۶۸.

۲- Victor F. Perkins.

دهند.»(۱) به عبارتی، کارگردان به عنوان نماینده‌ای از طرف تماشاگران تصمیم می‌گیرد چه زمانی به دیدن چیزی نیاز داریم و چگونه و چه وقت و چطور می‌توان آن را ظریف‌تر و مؤثرتر از کار درآورد. پرکینز وظیفه دیگر کارگردان را هماهنگ کردن بین طراحان، بازیگران و تکنیسین‌ها می داند. در این صورت، «کارگردان توسط کنترل جزئیات می‌تواند مسئول اصلی تأثیر و کیفیت فیلم تمام شده باشد».(۲)

به عبارتی، کارگردان کسی است دارای تکنیک و مهارت حرفه‌ای که بازی بازیگران را در جای خود و در هر صحنه‌ای رهبری می‌کند و تصاویری منسجم و روان برای تدوین‌کننده آماده می‌سازد. در واقع، کارگردان، مسئول حفظ تعادل در یک فیلم است. او نقش‌های کارگردان را به عنوان «خلق‌کننده، سازنده، تفسیرکننده، سازمان‌دهنده، انتقال‌دهنده، تبلیغ‌کننده و تکنیسین» نفی نمی‌کند، ولی می‌گوید کارگردان «هر کاری که انجام دهد و هر امتیازی که داشته باشد، موقعیت او تحت هر شرایط عادی باید موقعیت یک آدم استخدام شده باشد.»(۳) به عبارتی، از آنجا که تولید فیلم، صنعتی چندمنظوره است و افراد بسیاری از تماشاگر، سرمایه‌گذار، کارگردان و تهیه‌کننده در آن دخیلند، فیلم‌ساز در این شرایط باید چیزی بسازد که سلیقه‌های غیر از خودش را ارضا کند و با این حال قابل قبول باشد. چنین تصوّری، تصویری ترسناک از تشکیلات عظیم تجاری را به رخ می‌کشند، ولی پرکینز چنین اندیشه‌ای را تعدیل می‌کند؛ زیرا امکان دارد نظام تجاری نیز به نفع کارگردان کار کند که در بیشتر موارد هم

۱- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۴۱.

۲- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۱۶.

۳- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۱۶.

می کنـد. او به آثاری از کارگردانان معروفی همچون ریچارد بروکس، وینسـنت مینه‌لی و رابرت آلدریـچ اشاره می کنـد که با وجود شـرایط محـدودیت و فشار تهیه‌کننـده و کمپانی‌ها آثار متفاوتی از آب درآمدنـد و در کارنامه آن کارگردانان به نوعی شکست محسوب می‌شونـد. با این حال، می‌پذیرد با وجود همان شـرایط، آثار چشـمگیری نیز تولید شدند که آنها را نمی توان نادیده گرفت.

از نظر او، «آزادی عمـل، یـک نتیجه خوب را تضـمین نمی‌کنـد و تولیـد صـنعتی، یک نتیجه خوب را نفی نمی‌کنـد.»(۱) جان هیوسـتون می‌گویـد: «بعضـی از بدترین فیلم‌هایی که ساخته‌ام، زمانی ساخته‌ام که آزادی عمل کاملی داشـته ام.»(۲) پرکینز در همیـن زمینـه بـه گفتـه کنجی میزوگـوچی اشـاره می‌کنـد که گفته است: «سـی سـال است که فیلم می‌سـازم. اگر به گذشـته و کارهـایی که در این مـدت کرده‌ام، نگـاه کنم، چیزی غیر از یـک رشـته سـازش‌کـاری بـا سـرمایه داران، که امروزه ما آنان را تهیه‌کننده می‌نامیم، به منظور ساختن فیلمی که می‌توانست برای من لذت‌بخش باشد، نمی‌بینم. تنها آرزوی واقعی من این بوده است که بتـوانم فیلمی را طبـق سـلیقه خـاص خـود بسـازم، امـا غالبـاً مجبـور شـده‌ام کـاری را قبول کنم که از پیش می‌دانسـتم نمی‌تواند کمترین بخت موفقیت را عرضه کند و غیر از یک شکست مطلق، معنای دیگری برای من نخواهد داشت».(۳)

پرکینز در تحلیلی از آثار این کارگردان، او را فردی دارای سبک خاص خود می‌داند و می نویسد:

۱- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۳۲.

۲- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۳۲.

۳- مجله کایه‌دو سینما، ش ۱۱۶، فوریه ۱۹۶۱، به نقل از: همان، ص ۲۳۰.

بهترین فیلم‌هـای میزوگوچی یک تـداوم سـبک را نشان می‌دهنـد که در آن، ترکیب بسـیار فردی جسـمانیت، ظرافت، تلخی و قدرت بسیار مشخص است. او توسط یک رشته آثار سفارشی توانست دنیایی تشکل‌یافته خلق کند که مکانی برای خوشی‌های زودگـذر و انـدوه پایدار است. در اینجا لحظات لطافت و آسودگی چنان ناگهانی وارد ماجرا می‌شوند که خود نیز دست‌کمی از خشونت ندارنـد. [به هر حال] نظام می‌توانـد مسـئول بعضـی از شـکست‌ها و ناکامی‌های کارگردان باشـد، اما برای درک یا شناخت موفقیت‌های او به ما کمک نمی‌کند.(۱)

به عبارتی، ما می‌توانیم بـدون اینکه حتی بـدانیم یک فیلم چگونه ساخته شده است، به داوری آن بپردازیم؛ زیرا ما در سـینما با یک محصول سـروکار داریم، نه با یک نظام تولیـدی. با این حال، باید توجه داشت که تشـخیص دادن تأثیر عوامل مختلف در شکـل‌گیری فیلم هم کـار مشـکلی است. مثلاًـ نمی توانیم به راحتی بگوییم که فیلم‌بردار تـا چه انـدازه در کار خود موفق عمل کرده و فیلم چقـدر مـدیون تلاش کارگردان یا حتی عوامل دیگر بوده است یا اینکه با اطمینان بگوییم کارگردان تا چه انـدازه تـدوین را هنگـام فیلم برداری پیش‌بینی کرده بـود و مسـائلی از این دست. به عبـارتی تنهـا اطلاعـات خـارجی (خـارج از فیلم) می‌تواننـد برای ما چنین رونـدی را توضـیح دهند که آنها نیز غالباً قابل اعتماد نیسـتند. در واقع، «هدف‌ها و فرایندهای خلّاقانه، نامرئی هسـتند. حداکثر می‌توانیم آنها را حدس بزنیم یا اطلاعات خارجی غالباً مشکوک درباره آنها کسب کنیم.»(۲) به همین دلیل، «اگر شخص، ناظر برنامه‌ریزی و ساختن یک فیلم نباشد، غیرممکن است

۱- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۳۰.

۲- فیلم به عنوان فیلم، ص۲۳۲.

دقیقاً بداند که چه کسی در مورد هر کدام از فکرها یا تأثیرات فیلم تمام شده نقش داشته است».(۱)

بنابراین، از نظر پرکینز، تولید فیلم، محصول کاری گروهی است، نه ذهنی منفرد؛ چیزی که از آن با عنوان «شخصیت مرکب»(۲) نیز یاد می‌کند. در واقع، پرکینز معتقد است یک فیلم نمی‌تواند به طور کامل، تنها مخلوق یک شخص باشد. او در این باره، به فیلم «لایم لایت» (۱۹۵۲) چاپلین اشاره می‌کند که فقط کار چاپلین و کیفیت‌هایی نیست که همه به دلیل حضور مسلّط چاپلین پدید آمده‌اند، بلکه در اثر دیگر بازیگران هم هست. بررسی کامل «لایم لایت» نمی‌تواند سهم کلر بلوم، باستر کیتون و تأثیر مشخص شخصیت‌ها و بازی های آنان را ـ گرچه در کل جای گرفته باشد ـ نادیده بگیرد. چاپلین هر قدر زیاد و هر قدر خوب از آنها برای منظور خاص خود استفاده کرده باشد، آنها سهم‌هایی فردی باقی می‌مانند که در تعیین تأثیر نهایی نقش دارند.(۳) نمونه دیگر، ویتوریو دسیکا (۱۹۰۲ ـ ۱۹۷۴)، کارگردان فیلم‌های «دزد دوچرخه» (۱۹۴۸) و اومبرتودِ (۱۹۵۲) است که باید سهم فیلم‌نامه‌نویسی همچون چزاره زاواتینی را محفوظ بداریم که نویسنده فیلم‌نامه این دو فیلم بود و تأثیر قابل ملاحظه‌ای هم روی سینمای پس از جنگ ایتالیا داشت.

پرکینز با بیان این نکته‌ها انکار نمی‌کند که فیلم‌نامه‌ای می‌تواند چنان با استحکام و با انسجام طراحی شده باشد که کارگردان برای بیان معناهای مورد

۱- فیلم به عنوان فیلم، ص۲۳۲.

۲- composite.

۳- فیلم به عنوان فیلم، صص ۲۱۳ و ۲۱۴.

نظر نویسنده، فقط باید به تأثیرات تعیین شده دست یابد و آنها را هماهنگ کند.(۱) بنابراین، از جنبه‌ای، نظر پرکینز با اندیشه‌های ریچارد کورلیس همگام می‌شود.

به طور کلی، می‌توان گفت از آنجا که پرکینز معتقد به تولید فیلم به عنوان ثمره یک کار گروهی است، نگره مؤلف ـ کارگردان به عنوان تنها خالق اثر را نمی‌پذیرد. به باور او، «فیلم‌ها، اگر هم ممکن باشد، به ندرت می‌توانند بیان یگانه یک روح خلاّق باشند که چنین برای قلب و فکر نگره‌پرداز رسمی عزیز است.»(۲) از آنجا که وی برای کارگردان ویژگی‌های خاصی قائل است که به برخی از آنها اشاره کردیم، نمی‌تواند نگره مؤلف را در معنای سنتی خود بپذیرد. از نظر او، «مقام کارگردان، آفرینش تام نیست، بلکه کنترل کافی است».(۳)

پرکینز برای خلاقیت کارگردان نیز جایی باز می‌کند از این طریق که چون کارگردان مسئول هماهنگی ترکیب تولید فیلم است، هر صحنه‌ای که می سازد، باید اول خود او را متقاعد کند و هر آنچه اجازه بروز به آن بدهد، مورد تأیید اوست. به نظر وی، «شناخت این موضوع اهمیت دارد که کارگردان همان قدر که با ابداع و ابتکار خود فیلم را کنترل می‌کند، همان قدر هم با چیزهایی که اجازه می‌دهد، این کار را می‌کند. او باید تصمیم بگیرد که آیا پیشنهادها و خواست‌های همکاران خود را بپذیرد. خود این تصمیم، مثبت و خلاق است. نتیجه کار به همان اندازه جزئیاتی که خود کارگردان ارائه می دهد، به او تعلّق دارد.»(۴) به هر حال، آنچه پرکینز

۱- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۵۰.

۲- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۱۶.

۳- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۴۹.

۴- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۴۵.

درباره کارگردانی در مقام مؤلف بیان کرده، به جنبه‌های متفاوتی از اندیشه مؤلف نظر انداخته است.

۶. دیدگاه پیتر وولن

۶. دیدگاه پیتر وولن(۱)

پیتر وولن، نظریه‌پرداز نامدار بریتانیایی، فیلم‌ساز و نویسنده آثاری همچون فیلم «مسافر» اثر میکل آنجلو آنتونیونی، از دیگر کسانی است که در بحث نظریه مؤلف، صاحب نظریه است. وولن معتقد است نگره مؤلف هرگز با فکر طرح‌ریزی شده قبلی، در یک بیانیه یا اعلامیه جمعی طرح و بسط داده نشد و در نتیجه، این امکان را ایجاد کرد که آن را در سطوح گسترده تفسیر کنند. با وجود این، اشاره می‌کند که این نگره به طور ضمنی، به یک عمل کشف رمز اشاره دارد و مؤلفان را در جایی برملا می‌کند که پیش‌تر هیچ کدامشان دیده نشده بودند.(۲)

وولن اشاره می‌کند که منتقدان مؤلف به دلیل پراکندگی اولیه در سال‌های ابتدایی شکل‌گیری آن، به صورت دو مکتب مهم درآمدند؛ «منتقدانی که تأکیدشان روی برملا کردن یک هسته مرکزی از معناها و موتیف‌های تماتیک(۳) بود و منتقدانی که سبک و صحنه‌پردازی(۴) را مؤکد می‌ساختند ... کار مؤلف بُعدی معناشناختی دارد و صرفاً صوری نیست. کار صحنه‌پرداز(۵) از سوی دیگر، از حیطه اجرا، از حیطه تغییر شکل دادن یک متن از پیش موجود ـ یک فیلم‌نامه، کتاب یا نمایش‌نامه ـ به صورت مجموعه پیچیده و ویژه‌ای از

۱- Peter Wollen.

۲- نک: پیتر وولن، نشانه‌ها و معنا در سینما، ترجمه: ناصر زراعتی، ص ۷۷.

۳- thematic motifs.

۴- miseen scene.

۵- metteuren scene.

رمزها و شیوه‌های ارتباط سینمایی فراتر نمی‌رود ... معنای فیلم‌های یک مؤلف به وجهی مؤخر بر تجربه(۱) معناشناسی و نه از دید سبک یا نحوه بیان، از پیش(۲) وجود دارد».(۳)

هرچند وولن معتقد است که این تفاوت‌گذاری میان کارگردانان همیشه دقیق نیست و مسئله بحث انگیزی است که بتوان کارگردانی را مؤلف یا صحنه‌پرداز شناخت. به همین دلیل، نگرش‌های افراطی همچون مک مائونیسم(۴) سر برآوردند. با این حال، از نظر وولن، نگره مؤلف چون کاملاً اساسی است، برخلاف همه تعبیر و تفسیرهای بیش از اندازه افراط‌آمیز و به دور از واقعیت منتقدان از فیلم‌ها پایدار ماند. پیتر وولن به گونه‌ای رویکرد ساختاری از نگاه جفری ناول اسمیت(۵) را می‌پذیرد که چنین بیان کرده است:

یکی از نتایج اساسی نگره مؤلف، بدان گونه که پرورده شده، کشف این نکته است که ویژگی‌های تصریح‌کننده کار یک مؤلف لزوماً آن ویژگی‌هایی نیستند که واضح‌تر از چیزهای دیگر فرا چشم می‌آیند. بدین ترتیب، غرض از نقد بدل می‌شود به آشکار ساختن یک هسته مرکزی از نقش‌مایه‌های اساسی و اغلب پوشیده در پس تعارض‌های ظاهری موضوع و پرداخت. انگاره‌ای که از این نقش‌مایه‌ها پدید می‌آید ... همان چیزی است که به کار یک مؤلف، ساختار(۶) ویژه‌اش را می‌بخشد؛ هم از درون تشریحش می کند و

۱- a posteriori.

۲- a priori

۳- نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۷۹.

۴- Mac Mahonism. مک مائون، سینمایی در پاریس که عمدتاً فیلم‌هایی از لوزی، فریتس لانگ، پره مینجر و... را که محبوب دسته‌ای از منتقدان افراطی فرانسوی بودند و تمایل داشتند ارزش صحنه‌پرداز را بیشتر از مؤلف بدانند، نمایش می‌داد. بنابراین آن دسته از فیلم ها که در این گروه جای می گرفتند، پسوند ism را یدک می کشیدند.

۵- Geoffery nowell - smith.

۶- structure.

هم یک مجموعه کار را از دیگری باز می‌شناسد.(۱)

به عبارتی، باید گفت پیتر وولن در مورد نظریه مؤلف، الگویی ساختارگرایانه را اعمال می‌کند که از بررسی‌های انسان‌شناسانه و تحقیقات لوی اشتروس ناشی شده است. وولن مفهوم اسطوره را به خاطر ویژگی‌های اساسی‌اش که در اثر تحلیل، به تناقض‌های اساسی یا مقوله‌های تقابل‌های دوگانه تجریه می‌شود، بررسی و چنین مفاهیمی را که متأثر از اندیشه‌های ساختارگراست، در آثار کارگردانان مطرحی همچون جان فورد و هاوارد هاوکس تحلیل کرده است.

وولن در رویکردی ساختاری در تشریح آثار هاوکس و فورد، برای شرح و بیان یک هسته مرکزی از نقش‌مایه‌های مکرر شده تلاش می‌کند که با شیوه‌هایی که برای بررسی فرهنگ قومی و اساطیر پرورش یافته است، قرابت‌های آشکاری دارد. او معتقد است هاوکس با تبدیل ژانرها به دو دسته اساسی نمایش پرماجرا و کمدی دیوانه‌وار به سبکی خاص دست یافته است. در واقع، این دو دسته آثار بیانگر دیدهای متضاد در قبال دنیا و قطب‌های مثبت و منفی بینش هاوکسی است. وولن در این باره می‌نویسد:

برای قهرمانان فیلم‌های این کارگردان، وقتی قهرمان را به مثابه یک فرد در نظر بگیریم، مرگ، حدّ مطلقی است که نمی‌توان به مرحله‌ای فراتر از آن دست یافت. مرگ زندگی‌ای را که پیش از آن می‌آید، بی‌معنا و نامعقول می‌سازد ... هاوکس، ارزش‌های متعالی را در ورای فرد، در هم‌بستگی با دیگران جست‌وجو می‌کند، اما برخلاف فورد، او به قهرمانانش هیچ‌گونه بُعد تاریخی، هیچ‌گونه سرنوشتی در قبال حوادث زمان، نمی بخشد.(۲)

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۸۱.

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۸۲ و ۸۳.

وولن در جای دیگر به مضمون مرد در برابر زن نیز اشاره می کند:

گذشته از فشار پنهانی مردم بیرون (بیرون از دسته افراد)، نیرویی علنی هم هست که تهدید می کند: زن! مرد، شکار زن است. زن‌ها به گروه مردانه پذیرفته می‌شوند، اما تنها پس از بی قراری‌های بسیار و نامزدبازی تشریفاتی طولانی، بر مبنای تعارف کردن، روشن کردن و ردوبدل کردن سیگار که در خلال این کار نشان می‌دهند شایسته ورودند. از دید هاوکس، هم‌تراز مردها، دست‌کم در درون گروه، خود مردها هستند. مرد باید در تلاش حفظ تسلط خویش باشد. این نکته نیز درخور تجربه است که در نمایش‌های پرماجرا وقتی در بسیاری از کمدی های هاوکس، هیچ‌گونه زندگی زناشویی وجود ندارد ... هاوکس اجتماع تماماً مردانه را در حد یک غایت می‌بیند، پیداست که این دید خیلی واپس‌گراست.(۱)

وولن، تقابل و به نوعی، برابرنهاد قهرمانان هاوکسی را در کمدی‌های دیوانه‌وار جست‌وجو می کند. در واقع، او معتقد است قهرمانان پرجرئت و خطرکننده هاوکس، به صورت بی‌رحمانه‌ای در کمدی‌ها از پیشروی باز داشته می‌شوند. «دو مایه اصلی، دو قلمرو تنش» در این فیلم‌ها وجود دارد که یکی «مایه بازگشت به دوران کودکی و خوی کودکانه است. در [فیلم] «مسخره‌بازی»(۲) (۱۹۵۲) یا بازگشت به وحشی گری که شاهدش آن صحنه تکراری در «مسخره‌بازی» و «باج برای آزادی رئیس سرخ»(۳) است. در این صحنه، بچه هایی که به هم رنگ پاشیده‌اند، خیال دارند پوست سر آدم بزرگ را بکنند ... و دومین مایه اصلی کمدی، مایه وارونه شدن موقعیت جنسی و وارونه شدن نقش است. نمایش‌های پرماجرا، نمایشگر چیرگی جنس مذکر بر

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۸۸ و ۸۹.

۲- Monkey Business.

۳- The Ransom of Red Chief.

طبیعت، زن، حیوان و خوی کودکانه است؛ حال آنکه کمدی‌ها، نمایشگر تحقیر جنس مذکر و بازگشت او به دوران کودکی است. قهرمانان به صورت قربانی‌هایی درمی‌آیند».(۱)

وولن در نهایت اظهار می‌دارد که جهان و دنیایی که هاوکس در سینما می‌سازد، سرشار از تعقید و تشخص روشنفکرانه نیست و آنچه با عنوان تمایلات مضمونی مشابه، نقش‌مایه‌ها و رویدادهای ضمنی تکرارشونده مشابه، سبک دیداری و ضرب‌آهنگ مشابه می‌یابد، تصادف محض نیست و ریشه در معنا دارد. او همان‌طور که یک رشته تقابل نظام‌یافته را در تضاد میان نمایش‌های پرماجرا و کمدی‌های دیوانه‌وار آثار هاوکس بررسی می‌کند، اعتقاد دارد در مورد کارگردانان دیگر، نظام تقابل‌ها بسیار پیچیده‌تر است و به جای وجود دو لایه گسترده از فیلم‌ها، یک رشته کامل از نمودهای گوناگون متغیرشونده وجود دارد. در این موارد، نیاز به تحلیل نقش‌های خود شخصیت های اول داریم، نه به سادگی دنیاهایی که در آن دست به عمل میزنند.(۲)

وولن در این زمینه به بررسی آثار جان فورد می‌پردازد که از نظر وی، مسائل پیچیده‌تری برای تحلیل ساختارگرایانه در آنها مطرح می‌شوند. وولن در عین حال که فورد را همچون هاوکس، درگیر مسئله کنش‌های قهرمانانه می‌داند، او را کارگردانی می‌شمارد که «فرد را درون جامعه و درون تاریخ، به ویژه تاریخ امریکا، جای می‌دهد و در آنجا موقعیت او را تعیین می‌کند. فورد ارزش‌های متعالی را در مسئولیت تاریخی امریکا به مثابه یک ملت می‌یابد؛

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۸۹ و ۹۰.

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۹۱ و ۹۲.

آوردن تمدن به سرزمینی وحشی و تبدیل بیابان به کشتزار. در عین حال، فورد همچنین نفس این ارزش‌ها را تردیدناپذیر می‌پندارد».(۱)

به نظر وولن «قهرمان‌های فیلم‌های فورد همگی درون دنیای بازشناختی فورد که زیر سلطه زیرمجموعه‌ای از تقابل‌هاست، دست به عمل می‌زنند، اما مکان‌های آنها در دنیا بسیار متفاوت است ... مرتبط‌ترین تقابل‌ها، کشتزار است در مقابل بیابان؛ خیش در مقابل شمشیر؛ متوطن در مقابل بیابان‌گرد؛ اروپایی در مقابل سرخ‌پوست؛ متمدن در مقابل بدوی؛ کتاب در مقابل تفنگ؛ متأهل در مقابل مجرد و شرق در مقابل غرب.»(۲) در واقع، وولن، زندگی سینمایی فورد را بر اساس همین تعارض‌های دوتایی و مشابهت‌ها تحلیل می‌کند و در ضمن، کار او را غنی‌تر از کار هاوکس می‌داند.(۳)

با اعمال ساختارگرایی، فرایندی از کشف رمز و انکشاف پیش روی ما قرار می‌گیرد. در واقع، منتقد با ساختاری از تقابل‌ها و تعارض‌ها روبه‌رو می شود که با تحلیل آنها اثر، معنا می‌یابد. وولن، مؤلف را سازمان‌دهنده‌ای ناهشیار می‌داند که حضورش برای تحقق همه عناصر فیلم مؤثر است.(۴) او همچنین فیلم را ارتباط نمی‌داند و میان متن و اجرا، تفاوت قائل است. چنین مباحثی که قاعدتاً متأثر از اندیشه ساختارگرایی اوست، به شدت، نوع درک نقادانه وی را با نظریه‌های قبلی چه درباره نگره مؤلف و چه درباره تفسیر متن در تقابل قرار می‌دهد. از نظر وولن، «فیلم یک ارتباط نیست، بلکه مصنوعی است که به طریقی معین به طور ناآگاهانه ساخته شده است. بدین

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۸۲.

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۹۲ و ۹۳.

۳- نک: نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۱۰۲.

۴- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۲.

ترتیب، منتقدان برای کشف ساختارها و الگوهای گوناگونی که به صورت اجزای لاینفک متن درآمده است، باید متن را درک کنند».(۱)

وولن درباره متن و اجرا به نمونه‌هایی از شیوه نقاشی دوران رنسانس و گذشته اشاره می‌کند که در آن، دو جنبه طراحی و اجرا وجود داشت. در طول زمان، نقاشان کوشیدند خود را از طراح رهایی بخشند. همچنین به دو جنبه تصنیف و اجرای موسیقی اشاره می‌کند و به بحث سینما ارجاع می‌دهد که متن (فیلم‌نامه) و اجرا (سطوح بازیگری، فیلم‌برداری، تدوین) دو جنبه آن هستند که کارگردان می‌تواند هم پیوندی میان طرح و اجرا را پدید آورد و هم می‌تواند هر دو را در اختیار داشته باشد یا در هر دو سهیم باشد.

وولن در این باره می‌نویسد:

آنچه نگره مؤلف بیان می‌کند، این است که کارگردان به سادگی، در خدمت اجرایی از یک متن از پیش موجود نیست. او تنها یک صحنه‌پرداز نیست و لزومی هم ندارد که باشد ... حادثه‌ها و صحنه‌های فیلم‌نامه اقتباس نشده یا داستان بلند می‌توانند به مثابه واسط عمل کنند. آنها عامل‌هایی‌اند که به ذهن (آگاه یا ناآگاه) مؤلف رخنه می‌کنند و در آنجا در قبال نقش‌مایه‌ها و مایه‌های ویژه کار او واکنش نشان می‌دهند. کارگردان، خود را تابع مؤلف دیگری نمی‌کند. دست‌مایه اولیه فیلمش فقط یک بهانه محسوب می‌شود؛ بهانه‌ای که واسطها و صحنه‌هایی پدید می‌آورد که با دل‌مشغولی‌های خودش تلفیق می‌شوند و کاری از بنیاد نو می آفرینند. ازاین روی، فرایند آشکار اجرا؛ یعنی نحوه کار با یک موضوع، آفرینش نهان یک متن به تمامی نو ـ آفرینش کارگردان در حد مؤلف ـ را در خود پوشیده می‌دارد.(۲)

۱- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۲.

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۱۱۲ و ۱۱۳.

وولن امکان ارزش‌یابی اجراها را فقط در حدّ اجرا، یعنی بدون در نظر گرفتن رابطه‌شان با متن نیز نادیده نمی‌گیرد، بلکه معتقد است صحنه‌پردازان بزرگ همچون وینسنت مینه‌لی یا استنلی دانن را نباید صرفاً بدین دلیل که مؤلف نیستند، بی‌قدر پنداشت. او در ضمن تصریح می‌کند تردیدی نیست که بزرگ‌ترین فیلم‌ها فقط فیلم‌های مؤلف نیستند و در این زمینه به فیلم‌هایی همچون «قاعده بازی» (۱۹۳۹) و «سانشودایو» (۱۹۵۴) اشاره می‌کند.(۱)

وولن درباره متن و تفسیر آن به ویژگی‌های درک نقّادانه در عصر حاضر نیز می‌پردازد که بیان‌گر نگاه او به اثر هنری است و در نتیجه، در اندیشه تحلیلی‌اش درباره سینما به ویژه مؤلف اثر می‌گذارد. به نظر او، «در گذشته، اثر هنری ساختمانی میان تماشاگر و معنا تصور می‌شد؛ بدین ترتیب منتقد به تحلیل اثر می‌پرداخت تا حقیقتی را که با اثر پوشانده شده بود، به دست آورد. در نتیجه، اثر، وسیله‌ای برای رسیدن به یک نتیجه ــ یک حقیقت مفروض ــ در خارج از خود اثر بود. عصر جدید فاقد چنین اعتمادی به «حقیقت» است.»(۲) در واقع، آنچه از نظر وولن، حقیقت است، ساختارهایی است که باید تشخیص داده شود.

وولن همچون بسیاری از منتقدان عصر حاضر، اعتقاد دارد اثر هنری نیازمند اشاره به چیزی غیر از خودش نیست که البته این نظریه‌ها به صورت آشکاری با ساختارگرایی پیوند دارد. در این میان، از نگاه پیتر وولن، نقش خواننده یا تماشاگر نیز به عنوان دریافت‌کننده، مصرف‌کننده یا داور خارج از اثر نیست. بنا بر نظر او، تماشاگر در نزدیک‌ترین رابطه با اثر هنری قرار گرفته

۱- نک: نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۱۱۳.

۲- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۳.

است.(۱) «یک متن، یک شیء مادی است که معنای آن نه به وسیله رمزی در خارج از آن، به شکل مکانیکی و نه به شکل ارگانیکی به عنوان یک کل نمادین، بلکه در استفهام رمز خود اثر تعیین می گردد.»(۲) به عبارت دیگر، منتقد به جای استفاده از اثر به عنوان گذرگاهی برای رسیدن به یک حقیقت خارجی باید به تبیین رموز شکل گرفته در درون اثر بپردازد. این امر، تماشاگر و منتقد را وادار می کند در جریان درک رمزها و شیوه تفسیر از خود پرسش کند و در نتیجه، فضای آگاهی خود را در خود متن به مخاطره اندازد.

وولن با تأکید بر چنین مباحثی درباره متن، تأویل و تفسیر آن، روش مواجهه با اثر، کشف ساختاری اثر هنری را که در پیوند با افکار ساختارگرایانه خویش است، شیوه نگاه نقادانه خود قرار می‌دهد. به همین دلیل، خصوصیات خاصی را به نگره مؤلف اعطا می کند. از آن جمله به تقارن، تناقض و مفاهیم اساسی می‌توان اشاره کرد که ار رئوس مباحث انسان‌شناسانه ساختارگراهاست و در آثار فیلم‌سازان مؤلف قابل تحلیل و بررسی است. با این حال، وولن نیز نگره مؤلف را نگره‌ای کافی و کامل نمی داند و آن را از پرورش دادن آن، پژوهش و تشریح کار شمار زیادی از کارگردانان که به شکلی ناقص درک شده‌اند، بی‌نیاز نمی‌داند. او اعتقاد دارد نه تنها مؤلف با مؤلف دیگر باید قیاس شود، بلکه مؤلفان سینمایی باید با مؤلفان دیگر هنرها قیاس شوند؛ برای نمونه، هاوکس با فاکنر.(۳)

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۳.

۲- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۳.

۳- نک: نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۱۱۵.

۷. دیدگاه رابین وود

۷. دیدگاه رابین وود(۱)

رابین وود، منتقدی انگلیسی است که با کتاب‌های مشهوری درباره فیلم‌های آلفرد هیچکاک و کتابی درباره هاوارد هاوکس و کتابی دیگر درباره میکل آنجلو آنتونیونی شناخته می‌شود. مباحثه‌های او با پیتر وولن درباره ساختارگرایی و تحلیل ساختارگرایانه فیلم‌های هاوکس نیز از شهرت خاصی برخوردارند. معمولاً رابین وود را منتقدی هوادار نگره مؤلف می‌دانند، در حالی که دیدگاه‌های او درباره سینمای مؤلف پیچیده است؛ نه ردّ مطلق است و نه قبول مطلق. آنچه درباره وود مهم و قابل تأمل است، تحول ایدئولوژیک اوست که نظریه‌های او را به دو پاره تقسیم می‌کند.(۲)

رابین وود بنا به گفته خود در تلاطم میان اندیشه‌های بورژوایی و لیبرال اومانیستی و همچنین مارکسیستی که انسان‌گرایی را نمی‌تواند فراموش کند، گرفتار است. او دیدگاه و نگرش‌هایش را در دهه هشتاد، متفاوت از اندیشه‌ها و دیدگاه‌هایش در زمان چاپ کتاب اولش (دهه ۶۰) می‌داند و به طور طبیعی، نوع رویکرد انتقادی‌اش نیز تا حدودی متفاوت خواهد بود. او در این باره می‌گوید:

نویسنده کتاب فیلم‌های هیچکاک یکسره در زمینه هرگونه درکی از ایدئولوژی معصوم بود. او همه چیز را از کانال تنگ ایدئولوژی بورژوایی می‌دید که پیش‌فرض‌هایش در قالب اصطلاحاتی چون «حقیقت»، «واقعیت»، «موقعیت انسانی»، «طبیعت انسان» و «درک متعارف»، حالت طبیعی به خود می‌گرفتند. او از فمنیسم هم به طور کلی بی‌خبر بود: موقعیت‌های نسبی زنان و مردان در فرهنگ ما را طبیعی و «فرض مسئله» تلقی می‌کرد، به مثابه

۱- Robin Wood.

۲- نک: اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲.

واقعیات زندگی.(۱)

رابین وود نگره مؤلف را در کتاب اولش؛ فیلم‌های چکاوک با عنوان شکل ناپذیرفتنی و خامِ نگره مؤلف یاد کرده است که در آن، «وظیفه منتقد، کشف آثار بزرگ و توجیه اهمیت آنهاست. مؤلف به این ترتیب همچون میانجی هنرمند و عموم مردم که کم‌سوادتر و ناآگاه‌تر هستند، عمل می کند. آثار بزرگ هنری را هنرمندان بزرگ می‌آفرینند؛ جالب بودن ــ میزان موفقیت یا ناکامی ــ هر اثری همواره از هنرمندی که آن را آفریده است، ناشی می‌شود؛ وجوهی از اثر که نمی‌توان گفت کار شخصی هنرمند هستند، باید همچون چیزهایی بی‌اهمیت یا موانع ناشی از بداقبالی و مزاحم، طرد شوند، آنها ذاتاً خودبسنده و مستقل هستند».(۲)

رابین وود در جهت گیری بعدی‌اش، رویکرد دیگری به بحث مؤلف دارد. با این حال، با تأکید بر نقش مؤثر کارگردان، حضور جنبه‌های دیگر فرهنگی و ایدئولوژیکی را نیز از نظر دور نمی‌دارد. برای نمونه، درباره هیچکاک می نویسد:

البته هیچکاک پیوسته به عنوان نقطه ارجاع اصلی کتاب باقی می‌ماند (این فیلم‌ها فقط به او تعلق ندارند. آنها متعلّق به سینمای تجاری، با قراردادها، توانمندی‌ها و محدودیت‌های آن و با سیستم‌های گوناگونش؛ سیستم رادیویی، ستاره‌سازی، ژانر) هم هستند (اعم از بریتانیایی یا امریکایی). بالاخره، این فیلم‌ها به فرهنگ ما، با نهادهایش، ایدئولوژی‌اش و برخوردها و کشاکش‌های درونی‌اش تعلّق دارند.(۳)

۱- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، صص ۲۰۶ و ۲۰۷.

۲- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۰۴.

۳- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۰۹.

در واقع، رابین وود در رویکرد متأخرش اعتقاد استوار دارد که فیلم نیز مانند همه محصولات هنری، معلول مجموعه‌ای از شرایط فرهنگی پیچیده است. با این حال، رویکرد مؤلف گرا را نیز رویکردی غالب می‌داند.(۱) این نگاه جدید رابین وود درباره نگره مؤلف در مقاله «فلاش‌بک» هویداست که در آن به بررسی فیلم «تعقیب» (۱۹۶۶) اثر آرتور پن پرداخته است. او در این مقاله تلاش می کند نقش عظیم الگوهای فرهنگی را در شکل گیری این فیلم نشان دهد. وود در این زمینه می‌نویسد:

اشاره او [آرتور پن] به اینکه «تعقیب»، یک فیلم هالیوودی است، نه فیلمی از آرتور پن، آشکارا به قصد تحقیر به زبان آمده است. من فکر می کنم «تعقیب» بسیار بیش از آنکه مورد نظر پن بوده، حرف دارد. آن لایه‌های معنایی که پن ظاهراً از وجود آنها در فیلم بی‌خبر است، به نحو پیچیده‌ای به جایگاه فیلم در سیر تکامل ژانرها و دگرگونی ایدئولوژیکی که این سیر تکاملی اعمال می کند، وابسته هستند و با آن تعیین می‌شوند.(۲)

وود در همین مقاله، نکته‌ای دیگر از نوع رویکردش به نگره مؤلف را باز می گوید. او تولید اثر هنری را عملی آگاهانه و نیت‌مند می‌داند و البته بحث نیت یک نفر یا چند نفر را نیز نادیده نمی گیرد. با وجود این، از کارگردان فیلم‌های هالیوودی برخلاف نگره مؤلف معمول «که جذابیت بالقوه یک فیلم را به امضای مؤلف آن تقلیل می‌داد» و باقی، «مداخله» و «سناریوی بغرنجی» بود که به تحمیل پروژه‌های نامناسب یا مقاصد تجاری فاسد تهیه کننده‌ها نسبت داده می‌شد، به عنوان «مداخله کننده» یاد می کند و «او را بیشتر کاتالیزور می‌داند تا خالق اثر».(۳)

۱- نک: اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۱۰.

۲- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳.

۳- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، صص ۱۹ و ۲۰.

رابین وود از جهت دیگر، بـا دیـدگاه‌هـایی نیز که نقش مؤلف را هیـچ می‌انگارنـد، مخـالف است. او در دورانی که بحث‌های زیادی درباره «مرگ نویسـنده» شایع بود، با این گفته رولان بارت که «نویسنده نمی‌نویسد، بلکه نوشته می‌شود»، مخالفت کرد و آن را به نوعی، جبرگرایی و نادیده گرفتن هنر و هنرمند دانست. وی در این باره می‌نویسد:

نظر بـارت درواقع صرفاً واریاسیون (هر چنـد واریاسـیون رنـگ و رو رفته و غیراخلاقی) درکی از مؤلف است که معمولاً ـ با زیـاده‌روی‌هـای رمـانتیسم در پیونـد اسـت؛ این درک که نیرویی بر مؤلـف چیره می‌شـود ... اگر مـا نمی‌تـوانیم بنویسـیم و تنها می‌توانیم نوشـته شویم؛ اگر هر گونه احساس کنترل، تعریف خویشتن، مسئولیت و تعهد شخصی که احیاناً داریم، وهمی است؛ پس دیگر چرا به خودمـان زحمت بـدهیم و کـاری بکنیم؟ من مشـتاقم که تمـدن ما و نژاد بشر، در یک جنگ هسته‌ای نابود نشدند. آیا این اشتیاق به محصول «ایدئولوژی» قابل تقلیل است؟ (کدام ایدئولوژی)(۱)

رابین وود در پایان مقـدمه کتابش؛ دیـداری دوباره با هیچکاک با تأکیـد بر این نکته که مؤلف‌گراست، شـماری از گزاره‌های مورد نظرش را مطرح می‌کنـد که در ادامه به آنهـا می‌پردازیم. وی دربـاره نیت‌هـای مؤلف اعتقـاد دارد که در جای خود مهم هستند، ولی از آنها نباید انتظار داشت که همه چیز را درباره فیلم توضیح دهد. برای همین می نویسد:

افزایش اثر هنری یا مصـنوعات دیگر در سـطوح معینی یک کنش نیت‌مند است. هیچکاک عموماً می‌دانست ــ تکرار می‌کنم، در سـطوح معینی ــ چرا می‌خواهـد دوربین خود را فلان جا بگذارند؛ چرا می‌خواهد آن را حرکت دهند؛ چرا می‌خواهد برش بزند و ... با این سطح کاملاً آگاهانه و نیت‌مند نمی‌توان همه چیز را در فیلم توضیح داد یا سطح ژرف‌تر و مهم‌تر معنا را

۱- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، صص ۲۱۸ و ۲۱۹.

دریافت؛ اما من نمی‌توانم بگویم که پرداختن به آن بی‌مورد است.(۱)

رابین وود در ادامه به روان‌شناسی شخصی نویسنده می‌پردازد و با تأکید بر این نکته که ما همه محصول فرهنگمان هستیم، هرچند باز هر یک از ما منحصر به فرد؛ با تفسیری که در آن، تمامی فیلم صرفاً با ارجاع به واقعیت های زندگی شخصی مؤلف توضیح داده می‌شود، مخالفت می‌کند و معتقد است از چنین اطلاعاتی می‌توان صحیح استفاده کرد، نه اینکه به تمامی، مرجع تفسیر یک فیلم شوند. به باور او، «داده‌های زندگی‌نامه‌ای می توانند قرائتی را که از تحلیل دقیق خود به فیلم به دست آمده است، تأیید یا تحکیم کنند. در نتیجه، می‌توان گفت این استفاده، جزئی و تصادفی است و هرگز ضروری نیست. حاصل آن تنها لذتی است که از تأیید حاصل می‌شود».(۲)

وود در قسمتی دیگر به الگوهای روایی و قراردادهای ژانری نیز اشاره می‌کند. او با تأکید بر اینکه هیچ هنرمندی از صفر شروع نمی‌کند و چیزی به نام شروع مطلقاً نو نداریم و همچنین هیچ لوح سفید نانوشته‌ای وجود خارجی ندارد،(۳) معتقد است این الگوها و قراردادها را نمی‌توان در تفسیر و تحلیل فیلم نادیده گرفت. او در این زمینه می نویسد:

هرگونه هنر قابل توجه از برگیری و تغییر شکل‌ها، ساختارها و قراردادهای از پیش موجود توسط هنرمند برمی‌خیزد. این شکل‌ها هم مانند خود هنرمند به شکل ایدئولوژیک معین می‌شوند، هرچند باز، نه به شیوه‌ای ساده، مطلق و منحصر به فرد، این شکل‌ها هم مانند خود افراد، مقاومت، برخورد و تناقض را به نمایش می گذارند.(۴)

۱- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳۴.

۲- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳۵.

۳- نک: اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳۹.

۴- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳۹.

در پایان، رابین وود تأکید می‌کند که تلاش برای حذف مؤلف، به نوعی، تلاش برای حذف هنر است و به طور طبیعی، بدون هنرمند، هنری هم باقی نخواهد ماند. وی می نویسد:

انهدام مؤلف جزء ضروری و اصلی عملیات گسترده‌تری است که همانا انهدام هنر است. بدون هنرمند، هنری وجود نخواهد داشت، بلکه تنها پیکربندی‌های گوناگونی از دال‌ها خواهیم داشت که به انتظار ساختارشکنی نشسته‌اند.(۱)

در چند جمله، به صورت خلاصه می‌توان بیان کرد که هرچند رابین وود تغییرهای بنیادینی در مواضع ایدئولوژیکش داشت، همان مواضع متأخرش نیز او را به ارزش‌های آثار و فیلم‌ها بیشتر آگاه ساخت و وی توانست به تفسیر روشن‌تری دست یابد. وی رویکرد مؤلف‌گرا را باز رویکردی غالب می‌داند. با این حال، تلقّی خودش را از اینکه فیلم‌ها، محصول عواملی متعدد همچون، مؤلف، قراردادهای ژانر، شرایط تولید استودیویی، فضای اجتماعی و سیاسی غالب هستند، بیان می‌کند و حضور آنها را نادیده نمی‌گیرد. رابین وود در حالی که نیت مؤلف را مهم می‌داند، استفاده از اطلاعات زندگی‌نامه‌ای مؤلف را نیز در سطح تأیید دیدگاه‌های برآمده از بررسی خود فیلم، مجاز می‌شمرد.

۱- اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۴۲.

فصل دوم:نقد نقد

اشاره

فصل دوم:نقد نقد

سید حمید مشکات

مؤلف فیلم

مؤلف فیلم

یکی از مباحث مطرح در حوزه فیلم این است که فیلم به عنوان یک اثر هنری را چه کسی به وجود می آورد و به تعبیری، مؤلف آن کیست؟ نویسنده یک رمان به وجود آورنده آن یا نقاش یک تابلوی نقاشی صاحب آن اثر است. در فیلم چه کسی خالق آن محسوب می شود؟ آیا فیلم نامه نویس، خالق فیلم است یا کارگردان یا هر دو با دیگر عوامل فیلم؟

در آغاز پیدایش مباحث نقد مؤلف (یا نظریه مؤلف)، موضوع مؤلف فیلم به معنای به وجود آورنده آن از بحث نقد مؤلف تفکیک نمی شد و بحث ها در یکدیگر تداخل داشت.(۱) این تداخل را در مطالب کورلیس و پرکینز می توان دید. کورلیس آنجا که بحث کارگردان در مقام مؤلف فیلم را به دوران سینمای صامت می رساند و به کتاب هایی مانند سینمای امریکا و تاریخ سینمای نایت استناد می کند، سخنش در واقع، از موضوع نقد مؤلف، جداست.

۱- دیوید بوردول و کریستین تامسون، هنر سینما، ترجمه: فتاح محمدی، ص ۴۲.

بخشی از بحث های کورلیس حول این موضوع دور می زند که اساساً فیلم محصول چه کسی است؛ کارگردان که تمام عوامل فیلم از قبیل قصه، بازیگران و دوربین را در مسیری صحیح ترکیب می کند یا فیلم نامه نویس که مضمون را در طرح داستانی، دیالوگ و شخصیت پردازی و در کلیت فیلم نامه ریخته است؟ همچنان که او توضیح می دهد، انتخاب هر یک از اینها می تواند در بحث نقد مؤلف هم اثر بگذارد. برای مثال، اگر مضمون در فیلم نامه شکل بگیرد، دیگر استناد دیدگاه و تفکر در فیلم ها به کارگردان (کارگردان مؤلف) چه معنایی می تواند داشته باشد؟ در این صورت، نظریه مؤلف در ردیابی مؤلفه های مضمونی فیلم های کارگردان مؤلف به بی راهه رفته است.

پرکینز در بحث های خود، وظیفه کارگردان را هماهنگ کردن طراحان، بازیگران و تکنیسین ها می داند و می گوید کارگردان، مسئول اصلی فیلم است. در هر صورت، یافتن اشتراک ها و تفاوت های هنر فیلم با دیگر هنرها، ما را در روشن کردن این مطلب که به وجود آورنده یک فیلم چه کسی است، کمک می کند. در هنرهای فردی، تعیین خالق اثر کار آسانی است. خالق یک تابلوی نقاشی نقاش آن است. اما در هنرهای جمعی مانند موسیقی که در آن، مجموعه ای از هنرمندان از قبیل موسیقی دان، نوازنده یا نوازندگان و خواننده یا خوانندگان (در صورتی که موسیقی ، آواز داشته باشد) و رهبر ارکستر شرکت دارند، تعیین خالق اثر مشکل است.

در هنرهای ترکیبی مثل فیلم که در آن، مجموعه ای از هنرها مانند موسیقی، معماری، فیلم برداری، ادبیات و گاه حتی نقاشی حضور دارند،(۱) یافتن اینکه اثر در واقع از چه کسی سر زده و تعیین یک نفر به عنوان به

۱- البته این هنرها با حضور در هنر فیلم ماهیتی متفاوت پیدا می کنند.

وجود آورنـده آن، دشوارتر و قابل مناقشه تر است. در فیلم به طور خاص، جمع زیادی حضور دارنـد که کار بسـیاری از آنان، نه صـرفاً جنبه فنی، بلکه جنبه هنری نیز دارد؛ از طراح صـحنه گرفته تـا فیلم بردار، نـورپرداز، بـازیگر، چهره پرداز، صداگـذار، موسیقی دان، تدوین گر، فیلم نامه نویس و کارگردان.

این بحث را بـا توجه به خلق جهان اثر می توان بررسـی کرد؛ اینکه جهان فیلم در کجا و به دست چه کسـی یا کسانی خلق می شود؟ یافتن پاسـخ این پرسـش می توانـد در بررسـی مؤلفه های معنایی و محتوایی به منتقد کمک کند و در تفسـیر معنای فیلم مرجع را مشـخص سازد: فیلم نامه نویس یا کارگردان یا هر دو یا این دو به علاوه دیگر عوامل فیلم. یافتن پاسخ این پرسش در ارزش گذاری فیلم نیز اثر می گذارد و حیطه هایی را می گشاید: ضـعف یا قوت فیلم را باید در کجا جست وجو کرد؛ داستان (فیلم نامه) یا کارگردان یا بازی یا موسـیقی یا تدوین؟ به عبارت دیگر، عامل و مسـبب این ضـعف یا قوت چه کسی یا کسانی هستند؟

در اینجـا بایـد موضوع «متن» و «اجرا» را مطرح کرد. آیـا جهـان فیلم در متن (فیلم نـامه) تحقق می یابـد یـا هنگام اجرا (فیلم) و اساساً اجرا تا چه انـدازه امکان و عرصه ای برای خلاقیت می دهـد، به گونه ای که فاصـله اجرا را از متن به اندازه ای بکند که حتی متن را بـدون اجرا به مصـنوعی غیر هنری تنزّل دهد؟ در موسـیقی،(۱) فاصـله متن تا اجرا زیاد نیست. متن موسـیقی را که آهنـگ سـاز و موسیقی دان نوشـته اسـت، گروهی اجرا می کنـد. تفـاوت اجراهـا در اینجـا می توانـد در تعـداد نوازنـدگان و سازبندی یا در نهایت ریتم صورت گیرد.

۱- موسیقی سازی در اینجا منظور است.

با این حال، عناصر اصلی و هویت بخش تشکیل دهنده موسیقی مانند ملودی، هارمونی یا کنترپوان همچنان محفوظ می ماند. به این ترتیب، خالق یک اثر موسیقی، کسی است که آن را نوشته است و می تواند اجراهای متعددی داشته باشد.

این مطلب در تئاتر و فیلم چگونه است؟ در فیلم، آنچه در متنی که فیلم نامه نویس می نویسد، وجود دارد، داستان به علاوه برش داستانی (در حد صحنه) و گاه اشاره هایی کوتاه به بعضی ویژگی های صحنه یا بازیگری یا فیلم برداری یا تدوین است. در فیلم نامه، ایده و مضمون، شخصیت ها و گفت وگوها، رویدادها، زمان و مکان وجود دارد.

بنابراین، در فیلم همانند تئاتر، به نظر می رسد که متن، قدرت دارد. هنگامی که فیلم نامه به کارگردان سپرده شد، او باید فکری را که در فیلم نامه است و ساختاری را که فیلم نامه دارد، با تکنیک ها و امکانات بیانی فیلم اجرا کند. در واقع، فیلم نامه نویس، داستان را با توجه به همین امکانات بیانی نوشته است که تقسیم و برش داستان بر اساس صحنه، یکی از مصداق های این امر است. در رمان، برش های داستانی و خط سیر داستان به گونه ای دیگر است، ولی مسیر داستان و صحنه بندی در فیلم نامه بر اساس امکانات و محدودیت های فیلم است. همچنین بر خلاف رمان که می تواند شخصیت های بی شمار داشته باشد، شخصیت ها در فیلم نامه، به طور معمول، محدود هستند. از آنجا که فیلم بر خلاف ادبیات داستانی، با مقوله ای به نام عینیت (ابژکتیویته) سر و کار دارد، در بیان معانی و مضمون ها، با ویژگی های خاص یا محدودیت هایی روبه روست. این امکانات و محدودیت ها در فیلم نامه در نظر گرفته می شود و به این ترتیب فیلم نامه نویس جهان فیلم را از پیش در

نظر دارد. آنچه گفتیم، مؤلفه هایی هستند که در نمایش نامه نیز در نظر گرفته می شوند. با این حال، اجرا و به تصویر درآوردن (البته به همراه ضبط صدا، صداگذاری و موسیقی) فیلم نامه، ویژگی های خاص خود را می طلبد که در دیگر هنرهای جمعی از جمله تئاتر وجود ندارد.

اولین ویژگی، میزانسن بندی در فیلم است که در فیلم امکان خلاقیت بیشتری را می دهد و اساساً می تواند و گاه باید فراتر از فیلم نامه برود. فیلم نامه در این باره دارای اجمال است. لوکیشن ها و دکور و احیاناً ماکت یا تلفیقی از این دو، بازیگری و نورپردازی در فیلم نامه به طور معمول به تفصیل ذکر نمی شوند. امکان استفاده از صحنه های متعدد و متنوع (چه واقعی و چه ساختگی)، بازیگری متفاوت با تئاتر و نورپردازی های متنوع و غنی از ویژگی های میزانسن بندی در فیلم است. این امر با توجه به امکان تدوین و مهم تر از آن، امکان فیلم برداری به وسیله دوربین است که امکان بروز خلاقیت زیادی را در فیلم می دهد.

ویژگی دوم، تقطیع صحنه های آمده در فیلم نامه به نماها؛ یعنی دکوپاژ است. ویژگی سوم، انتخاب مؤلفه های مربوط به فیلم برداری از قبیل عدسی، زاویه، ارتفاع، فاصله و حرکت یا ثبات دوربین است. تدوین نماهای برداشته شده به ویژه در برخی سبک ها مانند مکتب مونتاژ شوروی که اساساً بر تدوین استوار بود، می تواند بسیار خلاق باشد. صداگذاری و موسیقی نیز به دلیل بهره بردن فیلم از نوار صدا، امکانات بیانی و هنری بی شماری را در اختیار هنرمند می گذارد. صدا به ویژه افکت، امکانات تغییر و تصرف در آن و موسیقی، به جهان فیلم جان می بخشد.

به طور کلی، این عناصر می توانند جهان داستان را تحقق بخشند یا آن را دچار تغییر کنند. به همین دلیل، فاصله متن تا اجرا در فیلم، بر خلاف موسیقی یا تئاتر، زیاد است. جهان داستان باید از صافی اندیشه و احساس کارگردان بگذرد و به وسیله عناصر بیانی فیلم، ترجمان تصویری بشود. مؤلف فیلم نامه، فیلم نامه نویس است و مؤلف فیلم، کارگردان. به دلیل همین تنوع و غنای اجرا به خاطر امکانات بیانی فیلم است که فیلم نامه اساساً بر خلاف نمایش نامه و در حدّ بالاتر، بر خلاف ادبیات داستانی، اثر هنری تام و مستقل محسوب نمی شود. این اتفاق نه بر اساس سنت های غلط انتقادی و ظلم به فیلم نامه نویس، بلکه به دلیلی است که توضیح آن گذشت.

بنابراین، جهان فیلم در یک مرحله در فیلم نامه شکل می گیرد؛ یعنی روایت در فیلم نامه به وجود می آید. با این حال، روایتگری همچنان که بوردول در «روایت در فیلم داستانی» می گوید، بیان طرح و پیرنگ به وسیله سبک و عناصر بیانی فیلم به طور عمده هنگام اجرا تحقق پیدا می کند. این روایتگری خاص فیلم (روایتگری فیلمیک) به دلایل گفته شده امکان خلاقیت (بیانگرانه) زیادی را هنگام اجرا پدید می آورد.

از سوی دیگر، این ماجرا، کاری جمعی است که با هدایت خلاقانه کارگردان صورت می گیرد؛ از میزانسن گرفته تا فیلم برداری، تدوین و صداگذاری. هرگز نمی توان وجه هنری کار موسیقی دان را که برای فیلم، موسیقی ساخته است، نادیده گرفت؛ حتی اگر موسیقی فیلم غالباً یک اثر هنری مستقل محسوب نشود. اگر موسیقی دان را که برای فیلم موسیقی می سازد، کنار بگذاریم که نقش او هم در تحقق جهان فیلم، نقشی فرعی است؛ کارگردان کار او و دیگر عوامل فیلم از جمله بازیگران، طراح صحنه،

نورپرداز، تدوینگر، صداگذار و مانند آن را ترکیب می کند. این کار، نه جمع و انباشته کردن، بلکه وحدت بخشیدن در یک اثر منسجم هنری است. با نظارت و رهبری خلاقانه کارگردان، فیلم نامه به فیلم تبدیل می شود. پس او مسئول خوب یا بد بودن فیلم و درست یا بد عمل کردن عوامل فیلم است. فیلم نامه از صافی ذهن و احساس او می گذرد و به دیگر عوامل فیلم منتقل می شود. به عبارت دیگر، او دیگران را در درک و اجرای اجزای جهان فیلم با خود هم افق می کند. این در جایی است که کارگردان غیر از فیلم نامه نویس باشد وگرنه در صورت یکی بودن این دو، مطلب، روشن است.

در نتیجه، هنگام بررسی مؤلفه های معنایی و مضمونی فیلم؛ یعنی تفسیر فیلم می توان به گفته ها و مقصود کارگردان به عنوان عاملی زمینه ای مراجعه کرد. این بیان، ارزش کار فیلم نامه نویس را نفی نمی کند که جهان فیلم نامه به دست او خلق شده است؛ چیزی که هست، جهان فیلم گاه با این جهان هم افق است و گاه با آن هم افق نیست و این به دلیل بیانگر بودن عناصر بیانی فیلم است که می تواند معنا تولید کند و به جهان فیلم نامه، معنای افزوده یا تغییردهنده اعطا کند. در هر صورت، یکی از مؤلفه های کشف مضامین فیلم، مقصود کارگردان به عنوان مؤلف فیلم است.

البته با بررسی تطبیقی فیلم با فیلم نامه می توان تطابق ها یا تغییرها و فاصله گرفتن ها را تحلیل کرد. همان گونه که در اثر اقتباسی می توان بین فیلم و آنچه از آن اقتباس شده است، مقایسه و تحلیل کرد. این تطبیق می تواند هم به بررسی ساحت های معنایی فیلم کمک کند و هم در ارزیابی فیلم، تأثیر نقاط ضعف یا قوت فیلم نامه را روشن سازد. همچنان که می تواند بهبود یا پس رفت داستان را در فیلم برملا کند. با این توضیح، در ارزش گذاری نیز

(آنجا که به داستان مربوط می شود)، فیلم معیار و ملاک خواهد بود، نه فیلم نامه.

مؤلف و متن

مؤلف و متن

یکی از مباحثی که به تناسب نقد مؤلف باید به آن پرداخته شود، رابطه بین «مؤلف و اثر»(۱) است. طرف داران نقد مؤلف _ با طیف گسترده دیدگاهی که دارند _ در این باره بین دو سویه کاملاً متضاد قرار دارند. در یک سو، دیدگاه ساریس قرار دارد که در آن، با بررسی شخصیت کارگردان در مجموعه ای از فیلم های او حتی در شرایط سخت انضباط تولیدی مانند نظام تولید استودیویی امکان بروز دارد، بر قدرت خلاقه هنرمند در چیرگی بر شرایط تحمیلی و محدودکننده تأکید می شود. در سوی دیگر، در دیدگاه وولن، کارگردان، واسطه ای ناخودآگاه در خلق اثر است که در آثارش، مؤلفه های درون مایه ای دوگانه بی آنکه خود بدان آگاه باشد، بروز می یابد. در حالتی بینابین، دیدگاه وود قرار دارد که علاوه بر نقش فیلم ساز مؤلف در به وجود آمدن فیلم، نقش ایدئولوژی و فرهنگ، سیستم استودیویی، ستاره سازی و ژانر را به عنوان عواملی خارج از حیطه اختیار مؤلف، در نظر می گیرد. در اوایل قرن بیستم، فرمالیست ها و پس از آن، طرف داران نقد نو و سپس ساختارگراها بر کنار گذاشتن مؤلف از حیطه تفسیر متن و در نظر گرفتن متن هنری به عنوان امری مستقل از مؤلف تأکید کردند.

۱- رولان بارت میان اثر و متن تمایز قائل شده است. به بیان او، اثر (work) چیزی است که از مؤلف سر می زند، ولی متن (text) از خواننده. متن از خوانش خواننده به وجود می آید. (نک: رولان بارت مقاله «از کار به متن»، در مجموعه سرگشتگی نشانه ها (نمونه هایی از نقد پسامدرن)، جمعی از نویسندگان، گزینش و ویرایش: مانی حقیقی، تهران، مرکز، ۱۳۷۴، چ۱.) در این نوشته، متن و اثر به یک معنا به کار رفته اند. در صفحه های بعد مطالبی در این باره خواهد آمد.

پیش از آغـاز بحث، تمایز گذاشـتن بین دو مفهوم نیت و مقصود، لازم است؛ زیرا تفکیک نکردن مفهومی این دو از یکـدیگر سبب خلـط مباحث شـده، اشـتباه هایی را به وجود می آورد. آنچه در این نوشـته، مورد نظر است، مقصود مؤلف است، نه نیت او. یعنی آنچه او قصـد بیـان آن را داشته است، تفسـیر نیز با مقصود مؤلف سـر و کار دارد. حیطه ای از تفسـیر نیز به چیزهایی برمی گردد که مؤلف قصـد داشـته است پنهان کند یا آنچه از خود وی نیز پنهان مانده و در ناخودآگاهش بوده است، ولی در متن حضور دارد. در حالی که نیت، انگیزه یا هدف است.

رابرت اسـتکر در مقـاله «تفسـیر» آنجـا که می خواهـد به تفـاوت تفسـیر و نیت بپردازد، بین بیـان نیت توسط فرد و تفسـیر رفتار توسط وی تمایز قائل می شود و می نویسد:

جمله «قصـد دارم قبـل از بسـته شـدن بانـک به آنجـا برسم»، بیان نیت است، اما جمله «به گمانم به بانک رفتم، فقط به صـرف اینکه از خانه خارج شده باشم»، تفسیر رفتار است و بیان نیت نیست.(۱)

آنچه در توضیح وی آمده است، در واقع، هر دو نیت هستند. در جمله اول، رسیدن به بانک قبل از بسته شدن و در جمله دوم، صرفاً خـارج شـدن از خانه. چیزی که هست، در جمله اول، به نیت تصـریح شـده و در جمله دوم، فرد، با گمان و تخمین، این نیت را بیان (و به تعبیر استکر، تفسیر) کرده است.

این در حالی است که آنچه در تفسیر متن، یعنی بیان ساحت های معنایی متن مورد نظر است، مقصود مؤلف است؛ یعنی اینکه مؤلف چه

۱- رابرت اسـتکر، مقاله «تفسیر»، مجموعه دانش نامه زیبایی شناسی، ترجمه: گروه مترجمان، تهران، فرهنگستان هنر، چ ۳، ص ۱۷۶.

معنـا یـا معناهایی را اراده کرده است. اساساً تفسیر اثر در ساحت معنایی آن با مقصود سـر و کار دارد، نه نیت. نوفرمالیست ها که مؤلف را در تفسیر ساحت معنایی اثر کنار می گذارند، در واقع، به همین نیت مؤلف نظر دارند نه مقصود او.(۱)

رومـانتیست هـا نفی مقصـود مؤلـف در تفسـیر معنـای اثر را پیش تر در قرن نـوزدهم مطرح کرده بودنـد. شـلگل، یکی از رومـانتیست هـا گفتـه بـود: «آنچه هنرمنـد می سـازد، نه هنر است و نه اثر هنری، بلکه حس است و الهـام و غریزه.»(۲) آنان با تعابیری مانند ناهشـیاری و الهام، بر جنبه ناآگاهانه خلق اثر در هنرمند اشاره می کردند؛ ناهشـیاری و غریزه ای که با هشیاری و قصـد نیز جمع می شد.(۳) شـلگل می گویـد: «اثر هنری به همـان انـدازه از شـخص هنرمنـد جـداست که میوه ای که در حال خوردن آن هستید، از درخت جداست».(۴)

کنـار گذاشـتن مؤلف در دیـدگاه رومانتیـک هـا، برخاسـته از تحلیل شـکل گیری اثر در هنرمنـد بود. آنان خلق اثر را جریانی الهامی و ناهشیارانه می دانسـتند که در آن، هنرمنـد بر اثر القای عاطفه خویش، با واقعیت حقیقی یا عالم ایده و مثال اتحاد می یـافت و سـپس در این حـالت اِز خود به درشـدگی، به خلق اثر هنری می پرداخت. در این صورت، اثر، جلوه گـاه و نمود عالم حقیقی و ایـده ای می شـد که نمادهـای درون اثر از آن حکـایت می کرد. در تحلیـل رومانتیک ها اثر همچنان دارای محتوا و پیامی واحد و قابل کشف بود؛ زیرا برای اثر، منبع الهامی در نظر گرفته می شد که معنا و مفهوم اثر در نظر آن

۱- نک: هنر سینما، ص ۶۲.

۲- نک: بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۱۲۸.

۳- نک: رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، ج ۲، ص ۶۴.

۴- رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، ج ۲، ص ۷۲.

منبع، مشخص و روشن بود. با این تحلیل، «مقصود مؤلف» کنار گذاشته می شد، ولی مطالعه شرح حال و زندگی نامه او برای درک اثر زیانمند قلمداد نمی شد؛ یعنی بررسی آنچه به درک و تفسیر الهاماتی که به هنرمندی می شد، کمک می کرد.(۱)

دیدگاه فرمالیست ها و نوفرمالیست ها در این باره در نوشته دیگری مطرح شده است، ولی نقد ساختارگرایانه فیلم به بیان وولن می خواهد همانند تفسیر خواب ـ در روان کاوی فروید ـ با بازنگری ثانوی در «نمای بیرونی فیلم»، یعنی فراورده نهایی، جریان نهفته در «ضمیر ناآگاه فیلم، یعنی ساختار آن را کشف کند.»(۲) در روان کاوی فروید که ساختارگراها از آن اثر پذیرفته اند، این کار به وسیله تفسیر خواب و رسیدن به ضمیر ناخودآگاه و معنای ناخودآگاهانه از معنای ظاهری رؤیا صورت می گیرد.

در دیدگاه وولن اساساً مؤلف و مقصود او کنار می رود. از نظر وی، نقش مایه ها (موتیف ها)ی درون مایه ای (تماتیک) به عنوان ساختارهایی ایدئولوژیک در آثار کارگردانی مؤلف به گونه ای ناخودآگاه نمود می یابد. این قرائت پوسته نقد مؤلف را دارد و در حقیقت، رویکردی ساختارگرایانه است. این رویکرد همچنان که ولادیمیر پراپ در مجموعه ای از افسانه های پریان و رولان بارت در حوزه ادبیات و کلودلوی اشتروس در مجموعه ای از اسطوره ها در حوزه مردم شناسی صورت داده بودند، در حوزه سینما در مجموعه ای از فیلم های یک کارگردان صورت می گیرد.(۳) در نظر وولن،

۱- نک: مسعود جعفری، سیر رمانتیسم در اروپا، لیلیان فورست، رمانتیسیسم، ترجمه: مسعود جعفری، ص ۱۲۸.

۲- نشانه ها و معناها در سینما، ص ۲۳۸.

۳- روش پراپ به اصطلاح ساختارگراها، خطی و هم نشینی است و به پیرنگ و داستان اهمیت می دهد. روش وولن که متأثر از روش اشتروس در اسطوره شناسی است، عمودی و جانشینی است. او به مؤلفه های معنایی متضاد و درون مایه ها اهمیت می دهد. روش پراپ در مقدمه ریخت شناسی قصه های پریان، توضیح داده شده است و روش اشتروس را نیز در مقاله «بررسی ساختاری اسطوره»، در ارغنون، ش ۴، سال ۱۳۷۳ می توانید ببینید.

دیدگاه های مؤلف درباره مؤلفه های معنایی در واقع، وجوهی از جهان بینی (به معنای مفاهیم نمادین در جهان) او هستند که به صورت ناخودآگاه، در مجموعه ای از فیلم های او تحقق یافته است.

با این بیان، نقد مؤلف، «ساختار فیلم های مرتبط به یک کارگردان را بررسی می کند، نه بدان سبب که او ذهنیت یا دیدگاه خویش را از فیلم بیان می کند، بلکه بدین سبب که از طریق نیروی اشتغال فکری اوست که معنای ناآگاهانه و خودبه خودی می تواند در فیلم رمزگشایی شود.»(۱) آنچه معنا یا به تعبیر دقیق تر در اصطلاح ساختارگراها، معناها را در اثر ایجاد می کند، ایدئولوژی است که به عنوان زیرساخت معنایی اثر، بی آنکه خود مؤلف بداند، پنهان می شود و باید با رمزگشایی فیلم در حیطه نشانه شناسی سینما به آن رسید. ایدئولوژی همچون نظام زبان سوسوری به عنوان امری اجتماعی، وجهی ناپیداست که خود را با مظاهر فرهنگی نشان می دهد. ایدئولوژی به تعبیر ساختارگراها خاصیت خودپنهانی دارد.(۲)

رویکردهای رومانتیک و ساختارگرایانه با دو گونه تحلیل درباره جریان هنر در هنرمند، اثر را از مؤلفش جدا می کنند: الهام و ناخودآگاه. برای بررسی این دو تحلیل ابتدا باید جریان شکل گیری هنر در هنرمند را دریابیم و سپس

۱- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۳۹.
۲- برای نمونه نک: نظر ژرژ دومزیل در مجموعه پنجاه متفکر بزرگ معاصر، گردآورنده: جان لچت، ترجمه: محسن حکیمی، ص ۹۴؛ نظر کلودلوی اشتروس در همان مجموعه، ص ۱۲۰؛ نظر رولان بارت در همان مجموعه، ص ۱۹۸؛ نظر امبر تواکو در مقاله «سطوح تجزیه رمزگان سینما» در مجموعه ساخت گرایی، نشانه شناسی سینما، گردآورنده: بیل نیکولز، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، ص ۲۳۲.

ساخت و ترکیب انسان و نسبت آن را با ایدئولوژی تحلیل کنیم. پرداختن به این دو مطلب، ناچار بحث را به مباحث فلسفی و معرفت شناختی می کشاند.(۱)

جریان هنر در هنرمند، گرچه در هنرهای مختلف، ویژگی های خاص خود را دارد، ولی کم و بیش، از روند واحدی تبعیت می کند.(۲) هنر در هنرمند با این نکته آغاز می شود که او از واقعیت خارجی فاصله می گیرد. اثر هنری چیزی است مصنوع و ساخته هنرمند. این امر مصنوع گاه یک شیء و یک پدیده است و گاه یک جهان. این پدیده یا جهان ساخته نگاه او، گاه در حوزه «هست ها» است؛ گاه نگاه به عالم شهادت و ظواهر است و احیاناً تأکید و دست گذاشتن به برخی عناصر آن و گاه نگاه به عالم غیب و بطون و کشف ساحت هایی که در سلسله مراتب هستی غیب محسوب می شوند.

در هر صورت، تخیل هنرمند، نسبتی درست با حقیقت عالم شهود یا عالم غیب پیدا می کند یا نمی کند.(۳) در این صورت، او حقیقت و چیزهایی را می یابد و بر آنها انگشت می گذارد و احیاناً آنها را تحلیل و تبیین می کند؛ از واقعیت های اجتماعی مانند تعاون، فقر، فحشا و دزدی گرفته تا واقعیت هایی مانند روح، جن، حضور خدا، موجودات فضایی، برزخ و معاد. در این حیطه، فعل او بیشتر با حقیقت و حقایق به عنوان اموری تحقق دارنده و موجود نسبت برقرار می کند یا نمی کند. گاهی نیز به تجویز «بایدها» و «نبایدها» می پردازد. در این صورت، او برای انسان چه به صورت فردی و چه به

۱- فلسفه به معنای هر دیدگاه عام غیرتجربی (تجربه در علوم) درباره انسان و هستی و نقش انسان در هستی.

۲- تحلیلی که ارائه می شود، با تفاوت کمی در کتاب ادبیات، هنر، نقد، نوشته علی صفایی حائری (عین _ صاد)، صص ۱۶ _ ۲۲ آمده است.

۳- این بیان بین تخیل و حقیقت، تنافی قائل نمی شود. به این معنا که امر تخیلی می تواند حقیقت داشته باشد.

صورت اجتماعی ارزش ها و بایـدها و نبایـدهایی را مطرح می کند؛ ارزش هایی همچون وفاداری، مساوات، عدالت و آزادی. در این حیطه، او بیشتر با حقیقت و حقایق به عنوان اموری که بایـد یا نبایـد وجود داشـته باشـند، نسـبت برقرار می کنـد یا نمی کند.(۱)

در هر صورت، انسـان هنرمنـد بـا نگـاه و ذهنیت خود به هستی می نگرد. بنـابراین، موجودات یا جهان اثر با موجودات و جهان خارج، متفاوت است. حتی در آثاری ماننـد یک پرتره یا طبیعت بی جان _ آنجا که شبیه کشـی شـده باشد _ زمان، متوقف و موضوع در لحظه، تثبیت شـده و بنابراین، جنبه ای از واقعیت خارج، مخدوش شده است. شـیء یا دنیای ساخته هنرمند به میزان قرب یـا دوری از حقـایق (هستی شـناسانه یا ارزش گـذارانه) تفسـیرها یا ارزش گـذاری هایی حق یا باطل از حقایق این هستی است.

همچنان که غایت هنرمنـد در اثر او سـریان پیـدا می کنـد؛ غایتی که او بر اساس تفسـیر هست ها و تجویز بایدها در نظر گرفته است، این غایت می توانـد تنوع و تلوّن، پوچی و عصـیان یا حرکت و هجرت باشد. در این صورت، تحلیل های انگیزه خلق اثر هنری، لذت تقلید از واقعیت به دلیل کنجکاوی (بنا بر تحلیل ارسطو) یا نارضایتی از وضعیت موجود یا میل ذاتی انسان به خلق و خلاقیت بر حسب این غایت ها جهت می گیرند و کنجکاوی یا

۱- سام اسـمایلی دو رده فیلم تقلیدی و تعلیمی را مطرح می کند. نتیجه آن نیز این است که در فیلم های تعلیمی و رطور یقایی وجه تبلیغی و خطابه ای پررنگ و قوی است. (نک: علی اکبر علی زاد، جهان اثر نمایشی، (پایان نامه کارشناسی ارشد)، صص ۷۹ و ۸۰) هر چنـد جـای دادن برخی فیلم هـا در این رده بنـدی دشوار و قابل مناقشه است، ولی در هر صورت، در تمامی فیلم هایی که تقلیدی و بوطیقایی نیز محسوب می شوند، مانند فیلم هایی که در ژانرهای مختلف، بسـیار تکرار می شوند، جنبه های هستی شناسانه و ارزش گذارانه قابل مشاهده است.

نارضایتی یا میل به خلاقیت گاه در جهت تنوع و تلوّن، گاه در جهت پوچی و عصیان و گاه در راه حرکت و هجرت قرار می گیرد و بدان می انجامد.

در هر صورت، هنر با فاصله گرفتن از واقعیت خارجی آغاز می شود. این فاصله گرفتن در هنرمند، «تمرکز» می آورد و این تمرکز در او «حساسیت» ایجاد می کند و این حساسیت، درک بیشتر و «شعور» عمیق تر را شکل می دهد. این شعور از جنس شهود و دریافت وجدانی است و به همین دلیل، هنر از فلسفه و علم جدا می شود و با عرفان گره می خورد. در مرحله تفسیر دنیای موجود یا طرح دنیای مطلوب است که بینش و ذهنیت او که از هر روش معرفت شناختی ای سیراب شده باشد، از پیش در تمرکز و حساسیت و شعور و نیز ذوق او اثر گذاشته است، وگرنه هنر اساساً با شهود سر و کار دارد. به هر صورت، پس از این شعور و شهود است که هنرمند، خود را با ابزار کارش، با امکانات و تمهیدات بیانی هنری که به آن اشتغال دارد، روبه رو می کند و آن را سبک و سنگین می کند. در همین مرحله، هنرمند، مخاطب را نیز در نظر می گیرد و به شرایط اجتماعی توجه می کند. آنچه به هنرمند در هماهنگی بین شهود و ابزار و شرایط اجتماعی کمک می کند، «ذوق» است و با همین ذایقه است که اثر هنری متولد می شود.

با این تحلیل از جریان هنر در هنرمند، جایگاه درک شهودی را می توان در دو مرحله در نظر گرفت: یکی، در مرحله شهود و درک عمیق و دیگری، در مرحله کار با ابراز در هنر. برای مثال، در یک قطعه شعر، کلمات به شیوه شهودی در هنرمند شکل می گیرند و از درون او می جوشند. این کلمات هم دارای مضمون و محتوا و هم واجد شکل و ساختار هستند. البته این تمایز، تمایزی زمانی و در عالم خارج نیست، بلکه در یک زمان و در کلیتی واحد

اتفاق می افتند. این شهود در مراحل بعدی خلق اثر ــ در کار با امکانات بیانی و هنر و رفت و برگشت در این امر و نیز در نظر گرفتن مخاطب ــ به اصطلاح مفهومی و حصولی می شود و در سطح ذهن می آید. در این مرحله، هنرمند به جرح و تعدیل، بازبینی و حک و اصلاح دریافت شهودی خود در اثر می پردازد.

بنابراین، تمامی داستان خلق اثر، شهود و حضور نیست. افزون بر آن، این شهود که ادراک بی واسطه و حضوری است، از نوع آگاهی است، نه ناهشیاری و ناآگاهی. اگر هنرمندی درد را شهود می کند و آن را در شعر خود به طور شهودی منعکس می کند، عملی ناخودآگاه یا ناآگاهانه انجام نداده است. او می تواند با آوردن این درک حضوری به سطح آگاهی ذهنی، آن را توضیح دهد و به تعبیر فلسفی، آن را حصولی کند. همچنان که در تجربه سرودن یک شعر، شاعر معناهایی را در خود دریافت و وجدان می کند. این معانی در قالب کلمات و وزن شهود می شوند، شکل می گیرند و شعر متولد می شود. پس از اتمام شعر گاه وزن یا کلمات تصحیح می شوند و تغییر می یابند. به عبارت دیگر، روند خلق شعر در مرحله ادراک حصولی آن تکمیل می شود.

نگاهی تفصیلی تر به این روند در هنر فیلم بی فایده نیست. این جریان در فیلم، پس از تمرکز و حساسیت، تولد ایده اولیه است. برخی، شکل گیری فکر و ایده اولیه را به دو صورت تصویر می کنند:

۱. به صورت موضوع؛ یعنی آنچه داستان از آن سخن می گوید؛

۲. به صورت شخصیت.(۱)

۱- رابرت برمن، روند فیلم نامه نویسی، ترجمه: عباس اکبری، ص ۳۵.

بعضـی، فکر اولیه را به صورت شخصیتی تصویر می کنند که ماجرایی دراماتیک را می پیماید. در این صورت، ایده اولیه فیلم نامه به صورت شخصیت و رویداد بر روی هم امکان تحقق می یابد.(۱)

آن چیز یا آن چیزهایی که فیلم در پی آنهاست، پیام یا مضـمون است که با تعبیر های مختلفی ماننـد ایـده ناظر،(۲) موضوع ـ یعنی دیـدگاهی که داسـتان آن را می گشایـد یـا از آن منتـج می شود ـ ،(۳) درون مـایه (تم) یا فکر اصـلی یا معنا(۴) و زیرمتنی(۵) از آن یاد شده است.

برخی، شـکل گیری پیام یا مضـمون را روندی تحمیلی از سوی داسـتان به نویسـنده آن می دانند. در این حالت، پایان داستان، نوعی تجربه خودشناسی و آشکار شدن ضمیر پنهان نویسنده قلمداد شده است.(۶) ای.ام. فورستر می نویسد:

نویسـنده در حـالت خلق و آفرینش، گویـا دلوی را به چـاه ناخودآگـاهش می فرسـتد و پس از آن، جریـان آفرینش تحقق می پذیرد.(۷)

بعضـی، آگـاه شـدن از مضـمون داسـتان را احتمالاً ـ پس از مرحله خلاصه داسـتان و مرحله نوشـتن فیلم نامه می داننـد. در این صورت، گـاهی تا پیش از تکمیل فیلم نامه، مضـمون برای نویسـنده نیز ظاهر نمی شود.(۸) بعضـی هم معتقدند که فیلم نامه را می توان از مؤلفه مضمون آغاز کرد؛ چنانکه برخی

۱– سید فیلد، راهنمای فیلم نامه نویسی، ترجمه: عباس اکبری، ص ۱۰.

۲– رابرت مک کی، داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی، ترجمه: محمد گذرآبادی، ص ۸۲.

۳– فرانسیس وانو، فیلم نامه های الگو؛ الگوهای فیلم نامه، ترجمه: داریوش مؤدبیان، ص ۳۲.

۴– آلن آرمر، فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ترجمه: عباس اکبری، ص ۶۳.

۵– لیندا سینگر، بازنویسی فیلم نامه، ترجمه: عباس اکبری، ص ۱۳.

۶– داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی، ص ۸۲.

۷– محمد حنیف، مراحل خلق داستان، چ ۱، ص ۶۹.

۸– فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ص ۶۴.

داستان نویسان نیز عنصر مضمون را گاه به مثابه عنصری از پیش تعیین شده و آغازکننده داستان دانسته اند.(۱)

در هر صورت، کسانی نیز که رسیدن به مضمون را گاه ناخودآگاه می پندارند و آگاهی نویسنده را پس از اتمام فیلم نامه می دانند، معتقدند پس از آن، فیلم نامه دوباره بررسی می شود. اگر عمل یکی از شخصیت ها مضمون را متزلزل کند، یا باید عمل را تغییر داد یا شخصیت را حذف کرد.(۲)

با توضیحی که پیش تر آمد، هنرمند پس از طلب، تمرکز و حساسیت، به درک و شعوری می رسد که از مقوله درک حضوری و نه مفهومی است. به تعبیر دیگر، او مضمون را به همراه شخصیت ها، رویدادها، زبان ها و مکان ها حس می کند. البته در شکل ابتدایی آنها این درک چنانکه در تجربه های داستان نویسان و فیلم نامه نویسان آمده، گاه از ابتدا روشن است و گاه حالتی اکتشاف گونه دارد(۳) و در طول کار آشکار می شود و به داستان، منطق و انسجام می دهد. این امر می تواند با نگاه تأملی ــ در مقابل نگاه حضوری و کشفی ــ پس از اتمام اولیه فیلم نامه (در مرحله بازنویسی)، تکمیل و تصحیح شود. تعیین اینکه کجا درک مضمون از ابتدا، مشخص و کجا پس از شکل گیری داستان، رفته رفته مشخص می شود، به دو چیز بستگی دارد:

۱. میزان سعه وجودی و میزان شهود هنرمند؛

۲. اینکه منشأ پیدایش داستان چیست.

۱- نک: مراحل خلق داستان، صص ۲۵، ۲۶، ۱۲۵ و ۱۲۶.

۲- فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ص ۶۴.

۳- به بیان شهید آوینی، آفرینش هنری از جانب هنرمند، کشف و از جانب عالم غیب، الهام است. (جزوه «نسبت سیاست و هنر»؛ به نقل از: مراحل خلق داستان، ص ۲۴)

این منشأ همچنان که در تجربه های هنرمندان ذکر شده است، می تواند یک تصویر، یک حادثه یا یک شخصیت باشد که در این صورت، مضمون به وضوح نرسیده است یا اینکه منشأ داستان، یک فکر، اندیشه و ایده باشد که در این صورت، مضمون از ابتدا بر اساس سعه وجودی هنرمند نسبت به آن، از ابتدا وضوح تام و تمام دارد.

در کارگردانی برای به تصویر درآوردن متن، آنگاه که کارگردان، خود نویسنده فیلم نامه باشد یا در نوشتن آن مشارکت داشته باشد، پس از رفت و برگشت از مضمون به تکنیک ها، به فیلم نامه فعلیت تصویری می بخشد. اگر کارگردان در نوشتن فیلم نامه نقشی نداشته باشد، جهان فیلم نامه را درک می کند و گاه از نظر احساسی و ذهنی، با آن هم افق می شود و محتوا و شکل سازمان یافته در فیلم نامه را با عناصر سبکی تصویری و صوتی به تصویر درمی آورد. گاهی نیز از جهان فیلم نامه فاصله می گیرد و در آن، تغییرهایی می دهد؛ تغییرهایی که انعکاس دیدگاه و درک او در شکل و ساختاری تغییریافته و سبکی متناسب با آن است.

در هر صورت، درک هنرمند، نوعی درک شهودی است که با تعبیر درک غریزی یا احساسی یا حسی نیز از آن یاد می شود. این درک البته از پیش، نسبتی با ذهن، تفکر و تعقل هنرمند داشته و دارد. از اینجاست که دیگر ابعاد وجودی او ــ ذهن و قلب ــ با ویژگی هایی مانند سلیم(۱) و سالم بودن یا مریض(۲) و معیوب بودن، در درک او اثر می گذارند. اینها با داشتن یا نداشتن ارتباط با حقیقت، از تأثیرات و رزق هایی برخوردار می شوند یا محروم

۱- «إِلَّا مَنْ أَتَی اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِیم». (شعراء: ۸۹)

۲- «لِیَجْعَلَ مَا یُلْقِی الشَّیْطَانُ فِتْنَهً لِّلَّذِینَ فِی قُلُوبِهِم مَّرَضٌ». (حج: ۵۳)

می مانند و در حیطه درک شـهودی او اثر می گذارند و موجب تفاوت می شوند. شاید این یکی از وجوه تحلیل الهام ربانی یا شیطانی باشد.

تحلیـل رومانتیست ها با تمایز نگذاشـتن بین آگاهی حضوری و شـهودی با ناهشـیاری و ناآگاهی دچار اشـتباه شـده است. علم حضوری (در بحث رومانتیست ها، آنچه الهام می شود) از بدیهی ترین و روشن ترین آگاهی هاست که معلوم بدون واسطگی صور ذهنی نزد عالم حضور دارد. با توضیحی که گذشت، دریافتیم جریان هنر در هنرمند «کشف» است و الهام به جنبه بیرونی و خلق اثر نـاظر است و مـاجرا بـا کشف شـهودی تمام نمی شود و مراحل تأملی و حصولی هم وجود دارد. در هر صورت، اگر داسـتان هنر را الهام تلقی کنیم، آنچه الهام می شود، از مقوله علم حضوری است و نزد الهام شونده به صورت شـهودی حاضـر است و واسطگی و آینگی، علم واسطه را نفی نمی کند.

بـا این توضـیح، به تحلیـل ناخودآگـاه از سوی ساختارگراهـا نیز پاسـخ داده می شود. البته به تحلیـل آنان ــ تا اوایل دهه هفتاد میلادی که پیتر وولن در کتاب نشانه ها و معنا در سـینما متأثر از آن است ــ درباره ایـدئولوژی به عنوان امری اجتماعی که به گونه ای پنهان، باورها و ارزش های انسانی (از جمله هنرمند) را شکل می دهد، باید در بحث جداگانه ای پرداخته شود.

ایـدئولوژی همچـون نظـام زبـان (لانـگ) ــ در بیـان سوسـور ــ پیش از فرد وجـود دارد و او را سـخت در خـود گرفتـه است. ایـدئولوژی در این کـاربرد، جهـان بینی را هم شامـل می شـود. مثلاًـ منظـور ژرژ دومزیـل از ایـدئولوژی، «برداشت و درکی از نیروهـای مهمی [است] که به جهـان و رابطه آنهـا جان می بخشـند.»(۱) در نقـد ساختـاری وولن نیز مؤلفه هـای دوگانه متضاد معنایی شامل مفاهیمی

۱- نک: پنجاه متفکر بزرگ معاصر، ص ۹۴.

مربوط به جهان بینی نیز می شود. همچنان که در تحلیل ساختاری اشتروس از اسطوره ها، مؤلفه های معنایی ارزشی و شناختی دیده می شود.

تقدّم اجتماع بر فرد و القای مفاهیم ایدئولوژیک (شناختی و ارزشی) به عنوان امری پیشینی از سوی اجتماع به فرد، با نگاه به انسان به عنوان موجودی مختار و آگاه در تعارض است. فرو کاستن انسان در تعامل با ایدئولوژی حاکم بر اجتماع به عنوان موجودی مجبور و ناخودآگاه، تحلیلی نادرست از انسان است. اگر انسان در حد غریزه و حتی تفکر مطرح بود، نظارت او بر عادت ها و خواسته های غریزی و کنترل او بر باورها و ارزش های اجتماعی می توانست نفی شود. نکته اینجاست که غریزه و حواس و تفکر انسان با نظارت نیروی دیگری در انسان، یعنی نیروی «تعقل» همراه است. عقل، نیروی سنجش و ارزیابی است. عقل با دو نظارت عمل می کند؛ اول، نظارت بر راه هایی که فکر ارائه می کند که آیا مثلاً برای رسیدن به چیزی از راه دزدی، وارد شدن خوب است یا بد؟ دوم اینکه اساساً خوبی چیست و بدی کدام است؟ در نظارت اول، عقل ارزش های برخاسته از غریزه، عادت و اجتماع را ارزیابی می کند و در نظارت دوم، عقل از اساس، ملاک ها و معیارهای ارزش و خوبی را می سنجد. پس از این دو نظارت عقل، غریزه جلب نفع و دفع ضرر، ضامن اجرای تشخیص عقل است و به این ترتیب، انتخاب صورت می گیرد.

بنابراین، انسان ترکیبی از غرایز، حواس، تفکر و تعقل است و با این ترکیب، آزادی و انتخاب در او تحقق می یابد. چنین ترکیبی نه تنها بر باورها و عادات اجتماعی، بلکه بر خطورات ذهنی و حتی بر غریزی ترین و

طبیعی ترین امور انسان می تواند نظارت و کنترل داشته باشد و آنها را سنجش و ارزیابی کند.

با این توضیح، فرد در پذیرفتن یا نپذیرفتن ایدئولوژی اجتماع می تواند آگاه و آزاد باشد. با این حال، تأثیر اجتماع بر فرد نیز نفی نشده است؛ زیرا در یک مرحله، پس از آنکه فرد جمع و اجتماعی را انتخاب کرد، سازوکار تأثیر اجتماع بر فرد عمل خواهد کرد و او را تحت تأثیر قرار خواهد داد. هرچند ترکیب عصیان برانگیز انسان در اینجا نیز عمل می کند. در هر صورت، اجتماع در انسان «تأثیر» می گذارد، ولی انسان «محکوم» آن نیست. او می تواند با تفکر و تعقل به ارزیابی و سنجش دست بزند و باورها و ارزش های اجتماعی را در سطحی آگاهانه و هشیارانه مرور کند. البته او می تواند مانند دوران کودکی در حریم امن و بی دغدغه این تلقین ها و عادت های گذشته خود زندگی کند و آن را برگزیند. در هر صورت، انسان در استعدادها و ترکیب آنها و در انتخاب و آزادی، مجبور است. او مجبور است که آزاد باشد؛ چیزی که در تفکر شیعه «امر بین امرین» (چیزی بین آزادی و جبر) نامیده شده است.(۱)

نقد ساختار گرا تا آنجا که ناخودآگاه (به معنای سطحی غیر از سطح آگاهی ــ چه حضوری و چه مفهومی ــ) را در اثر (چه در حیطه مضمونی و چه در حیطه سبکی) بررسی می کند، کاربرد دارد؛ آنجا که گاه هنرمند، بی آنکه خود بداند، در سبک و فرم و نیز در مضمون، متأثر از دیگری یا فرهنگ مسلط است؛ جایی که بررسی اثر به کشف هنرمند می انجامد. این کار با تقلیل دادن هنرمند به عنوان واسطه ای صرفاً ناخودآگاه تفاوت دارد. بگذریم از اینکه خود وولن نیز در بررسی و کشف ساختاری اش کاملاً به روش ساختارگرایانه وفادار نمی ماند و در نقد ساختاری آثار هاوکس، گاهی به

۱- نک: علی صفایی حائری (عین ــ صاد)، روش نقد، نقد مکتب ها: آرمان: آزادی، ج ۲، صص ۳۸ ــ ۴۲.

گفته های هاوکس _ که در واقع، کشف از مقصود او می کند _ ارجاع می دهد و در عمل، قصد مؤلف را نیز در کشف معنا دخیل می کند.(۱)

حتی اگر ناخودآگاه بودن مؤلف رد شود و ورود او در حیطه معنایی اثر اثبات شود، هنوز این معضل مطرح است که متن به دلیل خصلت زبانی آن یا در متن فیلمی به دلیل خصلت زبان مانند آن در حیطه معنایی بسته نیست و معنایی یکه و تمام ندارد. به این ترتیب، گرچه مؤلف در متن حضور دارد، به تعبیر بارت، نه پدر و به وجود آورنده آن، بلکه «مهمان»(۲) آن است و قصد و تفسیر او را نمی توان به عنوان معیار و داور پذیرفت.

به بیان وولن، مؤلف در زیرسطح معنایی فیلم (ساختار) ناخودآگاه است و از همین رو، از حیطه معنایی متن بیرون رانده می شود و خواننده در آن به تولید معنی می پردازد. این سطح معنایی بر خلاف تلقّی نقد سنتی، معنایی «حقیقی» و «اساسی» یا به عبارت دیگر، معنایی «جامع و تام» نیست. به اعتقاد او، در دوران مدرن اینکه هنر، وسیله و ابزاری برای بیان اندیشه باشد، انکار شد. بدین ترتیب، متن متشکل از رمزگانی(۳) تلقّی می شد که خواننده باید رمزگشایی کند و این رمزگشایی «از طریق جست وجوی رمز توسط خود اثر تعیین می شود.»(۴) به این ترتیب، معنی یا معانی جدیدی در فضای متن امکان بروز می یابد.

۱- در نقدهای متأخر او، بر خلاف روش ساختارگرایانه، به زمینه تاریخی فیلم نیز توجه شده است. (نک: نقدهای چاپ شده او در: مجید اسلامی، مفاهیم نقد فیلم، صص ۴۰۵ _ ۴۲۹). خود او در مصاحبه ای که در اواخر دهه ۱۹۹۰ انجام داده و در چاپ سوم ترجمه نشانه ها و معنا در سینما آمده، دیدگاه خود را میان ساختارگرایی و پساساختارگرایی قرار داده است.

۲- سرگشتگی نشانه ها، ص ۱۸۸.

۳- cods.

۴- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۳۱.

پیامد نظری این امر آن است که مخاطب، دیگر مصرف کننده ای در خارج متن نیست، بلکه آگاهی او «در درون خود متن به مخاطره می افتد.» به بیان او، مخاطب «در فضای آگاهی خود، شکاف هایی ایجاد می کند؛ یعنی همان شکاف ها و چاک هایی که درون واقعیت وجود دارد، ولی ایدئولوژی خاص جامعه بورژوازی که بر تمامیت و یکپارچگی آگاهی فرد اصرار دارد، آن را محدود می کند. تمامی زیبایی شناسی گذشته به عام بودن هنر معتقد بود که در عام بودن حقیقت و واقعیت یا خدا ریشه داشت».(۱)

وولن در دو جای کتاب نشانه ها و معنا در سینما ــ که منبع اصلی بحث این نوشته است ــ برای نبود معنای یکه و تمام در متن استدلال می کند که حاصل آن، سه نوع استدلال است:

اول ــ سینما پیش از هر چیز، کاری گروهی است و در کاری که گروهی در ایجاد آن شرکت داشته اند، صحبت از معنای مورد نظر مؤلف (کارگردان) ممکن نیست.(۲)

دوم ــ هر فیلم «با فیلم ها و متن های دیگر» ارتباط دارد. به ویژه در هنر مدرن [و نیز پست مدرن] آثاری به وجود می آید که خواننده را به دیگر آثار ارجاع می دهد. به تعبیر وولن، «ممکن است رمزهای گوناگون، به دلخواه درباره متن های گوناگون به کار گرفته شوند و با آن در تعارض باشند. خود زبان این گونه ساخته می شود.» در این صورت، در سینما «رمزگشایی واحد» و هیچ متن مستقل و واحدی وجود ندارد.(۳)

۱- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۳۱.
۲- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۴۲. در اینجا منظور از مؤلف همان مفهومی است که در ابتدای این بخش بدان پرداخته شد. اینکه اساساً فیلم را چه کسی به وجود می آورد. وولن نیز در اینجا بحث مؤلف به مفهوم به وجود آورنده را به بحث مؤلف به مفهومی که نقد (یا تئوری) مؤلف درباره آن بحث می کند، کشانده است.
۳- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۴۲.

سوم ـ «محتوا با قیـد و بندی به علامت متصل نیست، بلکه آن دو «عمداً از هم جدا» هسـتند. خواننده در دلالت علامت بر معنا و محتوا (نشانگی) دخیل است. در این صورت، خواندن نه انفعالی صـرف، بلکه عمل و کار و خواننده، نه مصرف کننده، بلکه تولیدکننده معنی است.(۱)

این مطلب را رولان بارت (در حوزه ادبیات) به بیان دیگری گفته است. بارت می نویسد:

متن، فضـایی اجتمـاعی است که هیـچ زبـانی را در بیرون در امـان نمی گـذارد و هیـچ یک از سوژه های کنش گفتاری را در موقعیت داور و استاد و تحلیل گر و اعتراف گیرنده و رمزگشا قرار نمی دهد.(۲)

این خصـلت زبان مؤلف را به عنوان به وجود آورنـده یا به تعبیر او، «پـدر» آن برنمی تابـد. بـدین ترتیب، متن، «بازتاب دهنـده فرهنگ»هاست و فرهنگ و ایدئولوژی نیز جنبه واقع نمایی ندارد.(۳)

آنچه از نظر بـارت (در تحلیـل مُـد رایـج) برای داوری این رمزگشایی ها ـ که خواننـدگان با دخالت دادن فرهنگ، انجام می دهنـد ـ مطرح است، نه معیـار عینیت و امری قابـل اثبات، بلکه امری محتمل است.(۴) این معنـای محتمل نیز تنها با «کارکرد» آنها محک می خورد.(۵)

۱- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۳۲.

۲- نک: ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۱۸۶.

۳- در بیـان ساختارگراهـا، ایـدئولوژی به معنـای مجموعه باورهـا و ارزش هـای حـاکم بر اجتمـاع است. کاوین ایـدئولوژی را «فرضیه ها و انتظارهای به هم پیوسته فرد یا گروه یا فرهنگ» تعریف می کند. ایدئولوژی به بیان او «بر خلاف فلسفه، به آسانی به برنامه ای برای عملکرد تبدیل می شود.» (نک: راهنمای شناخت تلویزیون، ص ۳۳۹) به گفته برتون: «ایدئولوژی به عقاید و ارزش هـایی اشـاره می کنـد کـه در فرهنـگ خـاص نفـوذ دارنـد... و در هر فرهنـگ ممکـن است بیش از یـک مـورد از آنها [ایـدئولوژی ها] وجود داشـته باشـد.» (نک: راهنمای شـناخت تلویزیون، ص ۳۴۱) و در تعریفی دیگر دربـاره فرهنگ، «هسـته اصـلی آن، شامـل عقایـد سـنتی و به ویژه ارزش های وابسته به آنهاست.» (فرهنگ علوم اجتماعی، ص ۶۳۰) در این صورت، مفهوم فرهنگ به مفهوم ایدئولوژی نزدیک می شود و در تعبیر بارت و دیگران غالباً به یک مفهوم به کار برده می شوند.

۴- نک: مفهوم ایدئولوژی، ص ۱۷۲.

۵- نک: مایکل پین، بارت، فوکو، آلتوسر، ترجمه: پیام یزدان جو، ص ۱۲۳.

این مطلب که در بیـان وولن نیز وجود دارد، در مبـاحث بـارت به صورت کامل تر و ناظر به سـطوح مختلف دلالت متن مطرح شده است. بارت دو سـطح برای دلالت مطرح می کند: دلالت تصریحی(۱) و دلالت ضمنی.(۲) از نظر او، معنای صریح نشانه همچون معنای ضـمنی آن امری ایـدئولوژیک و بر ساخته فرهنگ است. به بیان چنـدلر، «معنای صـریح معنایی است که تعـداد بیشتری از اعضای یک جامعه دارای فرهنگ مشترک بر آن توافق دارند»(۳) و این یعنی محصول فرهنگ بودن معنای صریح.

در حوزه فیلم همین مطلب را، کریسـتین مـتز و امـبرتو اکو، مطرح کرده انـد. متز بین دوگونه رمزگـان(۴) تمایز گذاشته است: رمزگان تخصصـی و رمزگان فرهنگی. رمزگان فرهنگی به «رمزگان شناسـی خاص گروه های اجتماعی ـ فرهنگی که فیلم را تولید یا تماشا می کنند»، مرتبط است؛ «وجوه کماییش نهادینه شده بازنمونی اشـیا، روندهای بازشناسـی و تعیین هویت اشیا در نسخه باز تولید شده دیداری و شنیداری» و به طور کلی، تصور جمعی درباره اینکه تصویر چیست».(۵)

رمزگـان فرهنگی به فرهنـگ اجتمـاع بسـتگی دارنـد و بنابراین، قراردادی هسـتند و «بسته به زمان و مکان متفاوتنـد». رمزگان تخصصی در فیلم مانند مونتاژ، فیلم برداری و میزانسن به آموزش نیاز دارد و افراد واجد فرهنگ

۱- denotation.

۲ - connotation. وی معتقـد است نشـانه شناسـی سوسوری به دلالـت ضـمنی نپرداخته و او مبـدع آن است. (نـک: نشـانه شناسی کاربردی، ص ۱۰۴)

۳- نک: نشانه شناسی کاربردی، ص ۸۳.

۴- رمزگـان، مجموعه یـا نظامی از نشانه هاست. از آنجا که متز سـینما راماننـد زبان دارای نظام زبان و قواعـد پیشـینی به طور مطلق نمی داند، بلکه آن را چیزی بین امر ابداعی و امر پیشـینی تلقی می کند، از تعبیر رمزگان (به جای نظام) استفاده می کند که عنوانی عام محسوب می شود.

۵- نشانه شناسی سینما، ص ۱۵۹.

واحد نیز از آن بی نیاز نیستند. رمزگان فرهنگی همچنین «به دریافت حسی (عادت های دیداری شناسایی و ساختمان شکل ها و حجم ها و بازنمونی های مکانی ویژه هر فرهنگ، ساختارهای شنیداری گوناگون و غیره)»(۱) مرتبط است.

متز متأثر از اکو، فرهنگ را در دلالت تصریحی متن فیلمی (همچون دلالت ضمنی آن) دخیل می داند. از نظر او، دلالت صریح در تصویر، تنها در «قالب قیاس بسیط تصویر و صدا با واقعیت» خارج صورت نمی گیرد.(۲) اکو برای این مطلب استدلال می آورد از آنجا که «تصویر، هیچ یک از ویژگی های شیء واقعی را ندارد»،(۳) قراردادی است. نشانه های تصویری «برخی شرایط ادراک را بازآفرینی می کنند»(۴) و نه حاکی از خود واقعیت، بلکه انتخاب و نسخه جدیدی از آن هستند، چنانکه در یادآوری اشیای ادراک شده این امر تحقق می یابد. او تصویر گورخر را مثال می زند که چهارپا بودن و پوست راه راه داشتن برای تشخیص آن کافی است. در صورتی که اگر «نزد قبیله ای فرضی، گورخر و گرگ تنها حیوان چهارپای شناخته شده به شمار می آمدند و این هر دو حیوان پوستی راه راه داشتند، برای بازنمایی آنها و ایجاد تمایز میان تصویرهایشان باید شرایط ادراکی دیگری برجسته می شد».(۵) به این طریق، فرهنگ و ایدئولوژی «در جهان نشانه ها به صورت رمزگان یا

۱- نشانه شناسی سینما، ص ۱۵۹.

۲- نشانه شناسی سینما، ص ۱۵۹.

۳- مقاله «سطوح تجزیه رمزگان سینما»، در مجموعه ساخت گرایی و نشانه شناسی سینما، ص ۲۳۵.

۴- نشانه شناسی سینما، ص ۱۵۹.

۵- نشانه شناسی سینما، ص ۲۳۶.

رمزگان ها انتظام یافته انـد.»(۱) به این ترتیب، به بیـان اکو، «ما با زبان [از جمله زبان سـینما] سـخن نمی گوییم، بلکه به وسـیله زبان به سخن درمی آییم».(۲)

قبـل از بررسـی این دیـدگاه هـا بایـد به این نکته توجه داشـته باشـیم که بحث را در حوزه فیلم محـدود کنیم. چه بسا برخی از مبـاحثی که مطرح می شود، در دیگر نظـام های نشانه ای، تفاوت هایی داشـته باشـد. بنابراین، محـدوده بحث این نوشـته نه در حوزه زبـان، لبـاس، اسـطوره، نقاشـی، گرافیـک یـا حتی عکس، بلکه در فیلم مطرح است. بحث این نوشـته در آن نشـانه های تصویری (البته همراه با نشانه های شنیداری) منحصر است که عنصر حرکت در آنها وجود دارد.

بر فرض، این سـخن، درست باشـد که متن به تمـامی، چه در دلاـلت تصـریحی و چه در دلاـلت تلـویحی اش، امری فرهنگی و ایدئولوژیک است. در این صورت، با علم به ایدئولوژی و فرهنگ خاص می توان به دلالت های آن پی برد و علم به کاربرد و در نتیجه، دست یافتن به دلالت، مشـکل را حل می کنـد و افراد خارج از فرهنگ را هماننـد افراد واجـد فرهنگ متن به دلالت متن نزدیک می کنـد. البته این بیان، مشـکل تعـدّد و اختلاف ایـدئولوژیک را در یک ایـدئولوژی (مثلًا بورژوازی) نمی تواند تحلیل کنـد. چرا هنرمنـدان متعلّق به یک ایدئولوژی، آثاری با مؤلفه های متفاوت ایدئولوژیک خلق می کنند؟ چرا هاوکس و فورد (همچنـان که وولن در بررسـی فیلم های آن دو تحلیل می کنـد)، دو گونه نگاه به مرگ یا جمع دارنـد؟ در این صورت، بایـد ایـدئولوژی را امری فردی در نظر گرفت و بـا مـک کویین هم عقیـده شـد که: «هر کس نوعی ایـدئولوژی دارد بی آنکه متعلّق به یکی از ایسم ها باشد؛ زیرا

۱- نشانه شناسی سینما، ص ۲۳۲.

۲- نشانه شناسی سینما، ص ۲۳۲.

هر کس درباره جهان، چیستی و چگونگی آن و چگونگی ساختن جهانی بهتر، دیـدگاهی دارد.»(۱) البته برای جامعه می توان مؤلفه های مشترک ایدئولوژیک در نظر گرفت که ایدئولوژی فرد با آن، اشتراک ها یا تمایزهایی داشته باشد.

در هر صورت، آنچه دستیـابی به دلاـلت هـای ایـدئولوژیک متن و رمزگشایی آن را تأمین می کنـد، علم به این ایـدئولوژی یا ایـدئولوژی هـای تبلوریـافته در متن است و لاـزم نیست مخـاطب لزوماً متعلّق به آن ایـدئولوژی باشـد. گذشـته از این بایـد این پرسـش را مطرح کرد که آیا دلالت های تصریحی و تلویحی متن، همه فرهنگی و برخاسته از ایدئولوژی هستند؟ متز که بحث های نشانه شناسـی را بیشتر به فیلم نزدیک کرده است، برای فرهنگی بودن دلالت تصـریحی در فیلم (چه در مرحله تولید و چه در مرحله خوانش) وجوه کم و بیش نهادینه شـده بازنمونی اشـیا (در تولیـد فیلم) و روندهای بازشناسـی و تعیین هویت اشـیا از سوی مخاطبان یک فرهنگ را مطرح می کند.

جای این سؤال هست که آیا فرهنگ های مختلف در بازنمونی تصویری درخت مثلاً (در مرحله تولیـد) یا بازشناسـی تصویری آن (در مرحله خوانش) رونـدهای مختلفی دارنـد؟ از آنجـا که بحث فعلاًـ در مرحله دلاـلت تصـریحی و عینی است، آیا چنین تفـاوتی در فرهنـگ هـای مختلف آن گونه وجود دارد که دلاـلت تصویر درخت بر مفهوم و مـدلول آن را دچار تغییر و تمایز کند؟ به نظر می رسد این تعمیم و مطلق انگاشتن ها به تحمیل نزدیک ترند تا تبیین.

اگر در کلام نوشـتاری یا گفتاری در اینکه این مفهوم، تصریحی یا ضمنی است، بتوان مناقشه کرد و همچنان که ادعا می شود مرز بین آن دو را

۱- راهنمای شناخت تلویزیون، ص ۳۴۱.

مخدوش ساخت، در تصویر، این امر مشکل است و با دشواری ها و اشکال های نظری روبه رو می شود. واقعیت این است که در مرحله دلالت تصریحی، بین تصویر و واقعیت، مقایسه صورت می گیرد. این درست است که تصویر، نه خود واقعیت، بلکه انتخابی از واقعیت است. واقعیت در تصویر، امری تصویری و نه خارجی است و بنابراین، ویژگی های واقعیت عینی را ندارد، ولی به دلیل خصلت بازنمایی تصویر دست کم از برخی ویژگی های آن حکایت می کند. این بازنمایی البته همیشه قراردادی نیست و اگر قراردادی هم باشد، همیشه متعلّق به فرهنگی خاص نیست. اگر در دلالت کلمه درخت بر مصداق آن امری قراردادی وجود دارد، به گونه ای که بدون علم به وضع و قرارداد نمی توان به مفهوم و سپس مصداق راه پیدا کرد، در تصویر، نیازمند چنین قراردادی نیستیم. برای همین، در فرهنگ های مختلف از تصویر درخت، مفهوم درخت فهمیده می شود و مردمان معنای واحدی از آن ادراک می کنند.

بیان اکو برای جهانی فرضی و جامعه ای فرضی مناسب است تا همان گونه که او مثال می آورد، مثلاً گورخر و گرگ تنها حیوان های چهارپای شناخته شده باشند و هر دو پوستی راه راه داشته باشند. در این صورت، دیگر چهارپا بودن و پوست راه راه داشتن برای تشخیص گورخر کافی نخواهد بود. (۱)

شکی نیست که برای درک برخی دلالت های تصریحی باید به فرهنگ و زمان و مکانی که متن در آن تولید شده است، آگاهی داشت، مانند دلالت تصویر برج ایفل به سازه ای به نام برج ایفل در پاریس. اما اینکه فرهنگ، خود را در تمامی دلالت های عینی و تصریحی متن فیلمی دخالت می دهد و

۱- این تحلیل ها با نقاشی یا گرافیک سازگارترند تا با عکس یا فیلم.

بنابراین، تمامی دلالت های تصریحی، فرهنگی اند، برخاسته از تعمیم دادن های بی دلیل است.

در جمع بندی می توان گفت متن تصویری در دلالت تصریحی خود گرچه گاه از فرهنگ بی تأثیر نیست، ولی بخش عمده آن، بین همه انسان ها مشترک است و متعلّق به فرهنگی خاص نیست. علاوه بر این، با علم به دلالت های فرهنگی می توان به دلالت متن پی برد و به اشتراک در فهم و خوانش متن رسید. از همین روست که مخاطبان متعلّق به فرهنگ های مختلف، بخش اعظم فیلم متعلق به فرهنگ بیگانه را به صورت مشترک درک می کنند.

اینکه متن به بیان بارت، فضایی اجتماعی باشد که مانند بازار مسگرها هر کس سر و صدای خود را در آن بلند می کند و در این تداخل اصوات، هیچ چیز و هیچ کس به عنوان معیار وجود نداشته باشد، مطلق گویی هایی است که دست کم در حوزه فیلم (در دلالت تصریحی آن) مبنای نظری نمی تواند یافت؛ چون اگر این گونه بود، اساساً هیچ فیلمی در هیچ سطحی قابل فهمیدن و تفاهم نبود.

در حیطه دلالت تلویحی نیز آنجا که فرهنگ به عنوان امری اجتماعی مطرح باشد، با علم بدان فرهنگ می توان به دلالت متن نزدیک شد. برای نمونه، دلالت چفیه یا پلاک بر معانی نمادین خود، با علم به آن قابل دستیابی است. گذشته از این، برخی دلالت های نمادین که از دلالت های تلویحی اند، جهانی و فرافرهنگی هستند، مانند کبوتر سفید به عنوان یک نماد و دلالت های نمادین برخی رنگ ها مانند سفید و زرد. دلالت های نمادین شخصی که مختص به متنی خاص و ساخته فیلم سازی خاص است، مانند دلالت پرواز بادکنک ها در «ام» فریتس لانگ یا عبور از خط کشی تازه ایجاد

شده در «آژانس شیشه ای» حاتمی کیا با تقسیم رمزگان تخصصی و فرهنگی قابل تبیین نیستند. این موارد، دلالت های تلویحی خاص یک فیلم هستند.

برای رسیدن به معانی تلویحی چه در رمزگان تخصصی (قاب کج یا نورپردازی کم مایه) و چه رمزگان غیرتخصصی خاص یک فیلم و ساخته یک فیلم ساز دشواری هایی وجود دارد. برای این امر می توان دیگر عناصر نشانه ای (در بیان ساختارگراها) یا عناصر سبکی (در بیان فرمالیست ها و نوفرمالیست ها) موجود در یک نما و سپس یک صحنه را با کلیت فیلم و نیز با داستان فیلم در نظر گرفت و علاوه بر این عناصر و مؤلفه های متنی، به عناصر زمینه ای نیز توجه داشت. در این رفت و برگشت و ارجاع ها و ارتباط ها می توان اگر نه به قطعیت، به ظن قوی و اطمینان یا دست کم به ظهور و ظن رسید و مقصود هنرمند را کشف کرد.

با توضیحی که گذشت، سطوح درک معانی متن نفی نمی شود. به این معنا که مخاطبان با توجه به میزان سواد بصری درباره دلالت های ضمنی تکنیک های فیلم و با توجه به اطلاعات غیرمتنی و زمینه ای درباره ارجاعات فیلم به دیگر فیلم ها یا دیگر آثار هنری و نیز درباره دلالت های فرهنگی آن در سطوح مختلفی از نظر غنای درک معنایی جهان فیلم قرار می گیرند. به عبارت دیگر، درک مخاطبان از معنا یا معانی متن، سلسله مراتبی پیدا می کند و غنای درک آنها می تواند مراتبی داشته باشد که مخاطب ممکن است برخی از دلالت های متن را درک کند یا آن را از دست بدهد و بخش هایی از جهان داستان برای او نامکشوف باقی بماند. این مراتب بیشتر از مقوله فقدان و دریافت نکردن بخش یا بخش هایی از جهان فیلم است تا تغییر آن از سوی

مخاطب. به این ترتیب، باید گفت آنچه از سوی مخاطب انجام می گیرد، کشف معناست، نه خلق معنا.

البته مخاطب می تواند از عناصر نشانه ای یا سبکی فیلم با تداعی آزاد به ذهنیات و داشته های خود نقب بزند و آن را تفسیر به رأی کنـد و از حوزه دلالـی متن بیرون برود. همچنین مخـاطب می توانـد در سـطحی فراتر از دلالـت ضـمنی فیلم، نتیجه گیری هایی بکنـد. او می توانـد معنای متن (جهان متن) را در نظام فلسـفی و ایدئولوژیکی فراتر قرار دهد و آن را با آن نظام بسـنجد. برای مثال، یک موحّـِد مسـلمان هنگام تماشای فیلم «آگراندیسـمان» آنتونیونی می توانـد مشـکل شخصـیت های فیلم (انسان و جامعه در دوران مـدرن) را فراتر از آنچه فیلم مطرح می کنـد، در مجهول ماندن انسان و غایت او و از زندگی این دنیایی تفسـیر کنـد و برای این تفسـیر، از فیلم شاهـد بیـاورد و بـدان ارجاع بدهـد. یک مارکسـیست نیز می توانـد فیلم را در ارتباط با ابزار و روابط تولیـد و فاصـله طبقاتی و پی آمـدهای فرهنگی اقتصاد سـرمایه داری تفسـیر کنـد. این تفسـیرها در سـطحی بالاتر و نظام دیدگاهی فراتر از معنای متن و پس از آن قرار دارند و ملاک و معیار در این تفسیرها، میزان نسبت یافتن این نظام دیدگاهی با حقیقت و حاقّ واقع است.

همچنـان که مخاطب می توانـد از فیلم تأثیرهایی بپـذیرد که در حوزه تأثیر فیلم به عنوان یک رسانه قابل بررسـی و تأمل است. برای مثـال، در یکی از این بررسـی هـا آمـده است که جوانی بیست و سه سـاله و رهبر یک گروه مسـیحی در دانشـگاه پس از مشاهده فیلم «ببر خیزان، اژدهای پنهان» به این نتیجه می رسد که انجیل را بیشتر مطالعه کند. «او مهارت و دل بسـتگی دو دسته رقیب در این فیلم را به مهارت و تعلّق خاطر موردنیاز برای برخورد درست

و مناسب سخنان پروردگار، یکسان دانسته است».(۱)

امکانات نقد مؤلف

امکانات نقد مؤلف

بر خلاف تعبیر برخی کتاب ها، نظریه یا خط مشی مؤلف یا نقد مؤلف(۲) در مقابل ژانر قرار ندارد. بر خلاف این ساده سازی ها، نقد مؤلف، ژانر را به عنوان یکی از مؤلفه های انتقادی نفی نمی کند و اساساً در برابر آن ساکت است. نه نظریه مؤلف، خاص اروپاست و نه ژانر، خاص امریکا. نظریه در اروپا پدید آمد، ولی در امریکا به رشد و غنای نظری دست یافت.

با وجود اینکه نظریه مؤلف بر مزیت و امتیاز کارگردان مؤلف تأکید دارد که در ژانر یا ژانرهای مختلف، حتی در نظام بسته استودیویی هالیوود اولیه، دیدگاه های خود را انعکاس می دهد، ولی به هر تقدیر، به امکان جمع این ژانر و مؤلف اذعان دارد. کارگردانی مؤلف می تواند با حفظ مؤلفه های ژانر به فیلمی ژنریک، غنای سبکی و دیدگاهی بدهد و این دو با هم تنافی ندارند. دقت در دیدگاه های مختلف بیان شده در بخش نخست این نوشته روشن می کند که اساساً معتقدان به نظریه مؤلف، بین آن و ژانر، چه در حوزه عمل خلاقانه تولید فیلم و چه در حوزه نظر و بررسی انتقادی، تنافی قائل نبودند. می توان گفت نظریه مؤلف اساساً معتقد است خلاقیت و بیان جهان دیدگاهی یا برخی دیدگاه های کارگردان بر همه عوامل محدودکننده مانند نظام قدیم

۱- کنت لومیس، مقاله «دانشجویان اهل معنویت و رسانه های غیر دینی»، ترجمه: رحیم قاسمیان، ماهنامه رواق هنر و اندیشه، خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، ش ۲۵ و ۲۶، مرداد و شهریور ۱۳۸۷، ص ۲۵. این بررسی که درباره نوزده دانشجوی متعلق به گروه های مذهبی دانشجویی صورت گرفته، نمونه خوبی است که در آن هم تفسیر به رأی، هم نظام فراتر فکری و هم تأثیرات فیلم بر مخاطب دیده می شود. فیلم ها مضامین مذهبی ندارند و فیلم های مذهبی (مسیحی) قلمداد نمی شوند.

۲- در ادامه، درباره انتخاب یکی از این تعبیر ها، مطالبی خواهد آمد.

تولید استودیویی هالیوود، ژانر، نظام ستاره ای و تهیه کننده (در نظام غیر هالیوودی) چیره می شود.(۱)

به بیان دیگر، نظریه مؤلف، فیلم سازی را که در قالب غیر ژانری فیلم می سازد، بر فیلم ساز یا فیلم ژنریک ترجیح نمی دهد، ولی همواره نوعی امتیاز و برتری را مطرح می کند: برتری کارگردانی که مؤلف است، بر کارگردانی که مؤلف نیست و برتری فیلمی که متعلّق به یک فیلم ساز مؤلف است، بر فیلمی که متعلق به فیلم ساز مؤلف نیست. اگر هم چنین نبوده است، می توان گفت این نظریه بر بخشی از مباحث فیلم می تواند پرتو بیندازد و آن فیلمی است که انعکاس دهنده دیدگاه ها و جهان دیدگاهی (هرچند به شکل جزئی) است. (حتی در آنجا که کارگردان، فیلم نامه نویس نباشد)، بی آنکه نقش بخش های دیگر مانند ژانر، نظام تولید، ستاره و عوامل تاریخی در درک فیلم را نفی کند؛ بخش هایی که در مطالعات مربوط به فیلم مطرح شده است.

نقد مؤلف در حیطه کشف معانی و مضامین فیلم با در نظر گرفتن سطوح معنایی مختلف کارآیی دارد. از بررسی چند اثر پیشین مؤلف، حیطه های معنایی اثر حاضر را می توان روشن کرد و به صراحت و اطمینان بیشتری رسید و دریافت اساساً یک مضمون یا پیام یا معنای ایدئولوژیک در مجموعه آثار یک کارگردان مؤلف چگونه مطرح شده و چه سیری داشته است. ادعا این است که بررسی آثار پیشین مؤلف، به منتقد کمک می کند تا مؤلفه های سبکی و معنایی مشترک را که حاکی از دیدگاه های هستی شناسانه و

۱- وولن را باید از این امر استثنا کرد؛ چون او کارگردان را در نظام ایدئولوژیک محصور می داند.

ارزش گـذارانه فیلم سـاز است، درک کنـد. در این صورت، این امر، درک فیلم کنونی را در مجموعه ای از فیلم های مؤلف، روشن تر و غنی تر می سازد.

برای رسـیدن به چنین نتیجه ای و کشف میزان و چگونگی اثرگـذاری دیدگاه های کارگردان در فیلم (حتی آنجا که فیلم نامه نویس، شـخص دیگری باشد) منتقد ضـرورتاً باید از متن فراتر برود و به شـرایط تاریخی تولید فیلم به وسـیله مصاحبه ها، پشت صحنه و احیاناً زندگی نامه توجه داشـته باشد. مقایسه فیلم با فیلم نامه، تغییرهای دیدگاهی فیلم نامه یا به تعبیری، سایه انداختن دیدگاه کارگردان بر فیلم را روشن می کند.

همین طور آگاهی از رونـد تولیـد فیلم، میزان اثرگـذاری دیگر عوامل فیلم مانند بازیگر، تهیه کننده یا کارشـناس یا حتی مدیر شبکه (در تلویزیون) را مشـخص می سازد و تعامل و تلاقی دیدگاه های کارگردان و دیگر عوامل را معلوم می کند. گاه حتی بررسـی شـرایط تاریخی تولید فیلم (شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی) می تواند اثرپذیری دیدگاهی کارگردان را از شـرایط توضیح دهـد و از تغییرهـا و نوسـان هـای دیـدگاهی که شـرایط تـاریخیماننـد تولیـد برای مناسبت هـای خاص بر کارگردان تحمیل کرده و آگاهانه یا ناآگاهانه بر او تأثیر گذاشته است، پرده بردارد.(۱)

بررسـی مؤلفه هـای دیـدگاهی در نقـدهای وولن دربـاره فیلم هـای هـاوکس و فورد از حیطه هایی است که نقـد مؤلف آن را کشف می کند. گرچه او این مؤلفه ها را به سطح ناخودآگاه مؤلف محدود می کند و در این نقدها همچنان

۱- نمـونه ای از ایـن مطلب را نویسـنده در بررسـی «عشـق» در آثـار حسن فتحی در مقـاله «و امـا عشـق» در نشـریه رواق هنر و اندیشه، ش ۲۰ مطرح کرده است.

که به او انتقاد شده است، از ابزار انتقادی فیلمی استفاده نمی کند و فیلم را در حد روایت زبانی و کلامی تنزل می دهد.

در هر صورت، کشف و بررسی مؤلفه های دیدگاهی از امکاناتی است که نقد مؤلف در اختیار منتقد قرار می دهد. نمونه آن، تکیه بر محله و بزرگ ترهای محله با نگاهی هم دلانه به عنوان یکی از مشخصه های معنایی تکرار شده در فیلم های اسکورسیزی است که می تواند متأثر از دورگه بودن او ــ نیمی ایتالیایی و نیمی امریکایی ــ و بزرگ شدن خود او در محله ایتالیایی نشین نیویورک باشد.

از آنجا که فیلم ساز تحول پذیر است، این دیدگاه ها می تواند در طول زندگی کارگردان تغییر و تحول یابد. نقد مؤلف به این ترتیب در ردیابی و کشف چرخش دیدگاه های کارگردان و چگونگی آن (به ویژه آنجا که فیلم نامه نویس هم خودش باشد) به کار منتقد می آید. البته چنین رویکردی از مقصود مؤلف ــ که از مصاحبه ها و یادداشت های او و شرح یا اتوبیوگرافی اش به دست می آید ــ نیز بهره می برد. برای مثال، تحول دیدگاهی حاتمی کیا درباره دفاع مقدس از حماسه به تراژدی که از «موج مرده» به بعد می توان دید.

همچنین نقد مؤلف در تحلیل شکلی و سبکی فیلم های یک کارگردان نیز کارساز است. این رویکرد نکته و تحلیل اضافه ای را در تحلیل فیلم کنونی کارگردان به دست نمی دهد؛ زیرا تحلیل تکنیک های به کار رفته در یک فیلم باید در کلیت همان فیلم بررسی شود. با این حال، کشف سبک کارگردان، یعنی عناصر مشترک تکنیکی به کار رفته در چند فیلم ــ به گونه ای که مؤلفه های دیدگاهی او را بنمایاند ــ کشفی است که نقد مؤلف به آن دست می یابد.

ویژگی های شکلی کارگردان ممکن است مربوط به روایت باشد، مانند اینکه داستان از زبان اول شخص روایت شود یا شخصیت های داستان ها ممکن است در تمام فیلم های مؤلف دارای ویژگی های مشترکی باشند یا ممکن است فیلم ساز مؤلف در آثار خود از ژانر خاصی استفاده کند. به طور کلی، نقد مؤلف می تواند در تمامی مؤلفه های مشترک شکلی مانند روایت، میزانسن، فیلم برداری، تدوین و صدا کارگشا باشد.(۱) برای مثال، رابرت کالکر در بررسی فیلم های اسکورسیزی نشان می دهد شخصیت های آثار او شرور هستند و در اطراف خود شرارت می بینند (ویژگی روایی). او برای خلق چنین شخصیت هایی از نماهای نقطه دید (pov) مانند تراویس در «راننده تاکسی» و جک لاموتا در «گاو خشمگین» استفاده کرده است (ویژگی سبکی). او اساساً مانند هیچکاک از نماهای نقطه دید در فیلم هایش زیاد استفاده می کند.(۲)

محدودیت های نقد مؤلف

محدودیت های نقد مؤلف

پیش از بیان محدودیت ها باید این نکته را متذکر شد که نقد مؤلف نمی تواند به عنوان یک تئوری فیلم مطرح باشد؛ زیرا نظریه فیلم می خواهد فیلم را به طور کلی تبیین کند. این در حالی است که نقد مؤلف تمامی فیلم با تاریخ عریض و طویلش را پوشش نمی دهد. نقد مؤلف اساساً حتی از حوزه نقد یک فیلم بدون توجه به فیلم های دیگر کارگردان، یا فیلم های کارگردان های غیر مؤلف خارج است و به آن علاقه ای نشان نمی دهد. چنانکه ژانر نیز با اینکه بر برخی مبانی نظری مبتنی است، همین گونه است و تنها به حوزه ای از

۱- نک: مسعود اوحدی، جزوه نقد مؤلف، خانه هنر و اندیشه، انتشار محدود.

۲- رابرت کالکر، مقاله «استفاده بیانگرانه از میزانسن و تدوین»، ترجمه: علی عامری، مجله سینمای نو، ۲۲ دی ۱۳۸۰.

فیلم ها، یعنی فیلم های ژنریک اختصاص دارد و به عنوان یک نظریه به تمامی فیلم ها از جمله فیلم های غیر ژنریک نمی پردازد.(۱)

محدودیت های نقد مؤلف کجاست؟ نقد مؤلف از آنجا که به مجموعه ای از فیلم های یک کارگردان می پردازد تا مؤلفه های شکلی و مضمونی را از آنها کشف کند و بر همین اساس، به ارزش گذاری بپردازد، باید برای روش مند بودن، هم در حوزه توصیف بر اصول و روش متکی باشد و هم در حوزه ارزش گذاری از معیارهایی جامع و قابل تعمیم پیروی کند.

نقد مؤلف اساساً با در نظر گرفتن دیگر فیلم های یک فیلم ساز (به عنوان عنصری غیرمتنی و زمینه ای) به کمک تحلیل شکلی و تفسیر مضمونی یک فیلم می آید. در تحلیل متن یا از ابزار شکل گرایانه بهره می برد یا از ابزار نشانه شناسانه یا هر ابزار دیگری. در تحلیل متن، همچنان که گذشت، از عناصر غیرمتنی مانند مقصود مؤلف و شرایط تاریخی بهره می برد یا همچون وولن شرایط تاریخی و مقصود مؤلف را کنار می گذارد. هرچه هست، اینها به تنقیح مبانی و روش مندی نیاز دارند.

در حوزه ارزش گذاری نیز باید معیارهایی ارائه شوند که قابل تعمیم باشند و نقدها را از قضاوت های سلیقه ای جدا کنند. اینکه فیلم یک فیلم ساز مؤلف _ که فیلم های خوب یا جذاب ساخته است _ لزوماً از فیلم خوب یک کارگردان غیر مؤلف بهتر است، بر اساس معیار ارزش گذارانه ای استوار نیست. فیلم بد، فیلم بدی است حتی اگر از کارگردان مؤلفی باشد. همین طور فیلم خوب، فیلم خوبی است حتی اگر به وسیله کارگردان غیر مؤلفی ساخته شده باشد. در غیر این صورت، جز شیفتگی نسبت به یک کارگردان، یعنی

۱- نک: دادلی آندرو، تئوری های اساسی فیلم، ترجمه: مسعود مدنی، صص ۱۹ و ۲۰.

همان اشکال کیش شخصیت زیبایی شناسی، چیز دیگری در بین نیست. مشکل اساسی تر این است که فیلم خوب _ نخستین فیلم خوب یک کارگردان _ چگونه شناخته می شود تا بر اساس تجمیع چند فیلم خوب بعدی او بتوان مفهوم تألیف را به دست آورد؟

اختلاف نظر ها در طول تاریخ پیدایش این نظریه درباره اینکه چه کارگردانانی مؤلف هستند و همچنین بحث های بی نتیجه و بیشتر ذوقی درباره آثار یک کارگردان، حکایت از این نارسایی دارد. به همین دلیل، معیارهای ارائه شده در ارزش گذاری به تنقیح و تکمیل نیاز دارند. مهارت تکنیکی در بیان ساریس، خلاقیت در میزانسن در بیان تروفو و غنای مضمونی (تماتیک) در بیان وولن باید تنقیح و تکمیل شوند.

مهارت و شایستگی فنی کارگردان چگونه قابل احراز است و چه معیارهایی در این باره می توان مطرح کرد؟ هماهنگی، نوآوری، غنای سبکی و منطق پذیری معیارهایی هستند که می توانند مطرح باشند.(۱) همین طور سبک متناسب با شیوه تفکر و احساس که به تعبیر ساریس شخصیت قابل تشخیص کارگردان را به وجود می آورد، در واقع، همان معیار هماهنگی است؛ هماهنگی سبک خاص با مضمون ویژه کارگردان.

همچنین «میزانسن خلاق» و نه صرفاً «ترجمان فیلم نامه ای» به تنقیح و تکمیل نیاز دارد. اولاً مطلب در میزانسن، محدود نیست و دیگر عناصر سبکی تصویری و صوتی نیز مطرح هستند. ثانیاً خلاقیت و نه صرفاً تبدیل فیلم نامه به تصویر با معیارهای ذکر شده قابل بررسی و به دست آوردن است.

۱- در کتاب رویکردهای انتقادی در فیلم: فرمالیسم و نوفرمالیسم، از همین نویسنده در این باره توضیح هایی آمده است.

معیار غنای مضمونی باید در نسبت با تمهیدات و امکانات بیانی بررسی شود، ضمن آنکه محدود کردن غنا به مضمون وجهی نخواهد داشت و می توان از غنای تکنیکی، یعنی کاربرد غنی عناصر بیانی فیلم برای خلق جهان فیلم سخن گفت. چنانکه در کنار آن دیگر معیارهای ارزش گذاری را نیز می توان مطرح کرد. بر این اساس، صرفاً تعلّق فیلم به فیلم ساز مؤلف معیار ارزشی برای آن فیلم محسوب نمی شود.

در مجموع می توان گفت نقد مؤلف اساساً ویژگی های شکلی و مضمونی فیلم های یک فیلم ساز مؤلف را کشف می کند و به عنوان یک روش انتقادی خود بسنده و کامل نیست. نقد مؤلف همچنان که در بخش دیدگاه ها به تفصیل آمده است، می تواند با رویکردهای انتقادی متفاوت مانند ساختارگرایی در دیدگاه وولن و چیزی بین ساختارگرایی و نقد نو در دیدگاه وود جمع شود. ضمن آنکه در رویکردی مانند نوفرمالیسم به عنوان امری زمینه ای کنار گذاشته و به حاشیه رانده شود.

کتاب نامه

الف) کتاب

.قرآن کریم.

۱.احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، تهران، مرکز.

۲.________________، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۱.

۳.آرمر، آلن، فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، برگردان: عباس اکبری، تهران، حوزه هنری، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۴.استم، رابرت، مقدمه ای بر نظریه فیلم، به کوشش: احسان نوروزی، تهران، سوره مهر، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۵.اسلامی، مجید، مفاهیم نقد فیلم، تهران، نی، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۶.آندرو، دادلی، تئوری های اساسی فیلم، برگردان: مسعود مدنی، تهران، رهروان پویش، چاپ اول، ۱۳۸۷.

۷.برمن، رابرت، روند فیلم نامه نویسی، برگردان: عباس اکبری، تهران، برگ، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

۸.بوردول، دیوید و کریستین تامسون، تاریخ سینما، برگردان: روبرت صافاریان، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۳.

۹.______________________، هنر سینما، ترجمه: فتاح محمدی، تهران، مرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۷.

۱۰.پراپ، ولادیمیر، ریخت شناسی قصه های پریان، برگردان: فریدون بدره ای، تهران، توس، چاپ دوم، ۱۳۸۶.

۱۱.پرکنیز، ویکتور. اف.، فیلم به عنوان فیلم، برگردان: عبدالله تربیت، تهران، خجسته، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

۱۲.پین، مایکل، بارت _ فوکو _ آلتوسر، برگردان: پیام یزدان جو، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹.

۱۳.تی. ابروین، رابرت، راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، برگردان: فؤاد نجف زاده، تهران، فارابی، چاپ اول، ۱۳۷۳.

۱۴.تیودور، اندرو، تئوری های سینما، برگردان: رحیم قاسمیان، تهران، سروش، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۱۵.جعفری، مسعود، سیر رمانتیسم در اروپا، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۸.

۱۶.جمعی از نویسندگان، سرگشتگی نشانه ها (نمونه هایی از نقد پسامدرن)، گزینش و ویرایش: مانی حقیقی، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۱۷.حنیف، محمد، مراحل خلق داستان، تهران، حوزه هنری، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۱۸.دانش نامه زیبایی شناسی، ویراسته: بریس گات و دومینیک مک آیور لوپس، برگردان: گروه ترجمان، فرهنگستان هنر، چاپ سوم.

۱۹.سجودی، فرزان، نشانه شناسی کاربردی، تهران، قصه، چاپ دوم، ۱۳۸۳.

۲۰.سینگر، لیندا، بازنویسی فیلم نامه، برگردان: عباس اکبری، تهران، سوره مهر، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۲۱.صفایی حائری، علی (عین _ صاد)، ادبیات هنر، نقد، قم، هجرت، چاپ اول، ۱۴۰۳ هـ .ق.

۲۲.صفایی حائری، علی (عین _ صاد)، روش نقد، نقد مکتب ها: آرمان آزادی، قم، هجرت، چاپ اول، ۱۳۹۹ هـ. .ق.

۲۳.علی زاد، علی اکبر، جهان اثر نمایشی، (پایان نامه کارشناسی ارشد).

۲۴.فورست، لیلیان، رمانتیسیسم، برگردان: مسعود جعفری، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۲۵.فیلد، سید، راهنمای فیلم نامه نویس، برگردان: عباس اکبری، تهران، ساقی، چاپ اول، ۱۳۷۸.

۲۶.کوک، دیویداُ، تاریخ جامع سینمای جهان، برگردان: هوشنگ آزادی ور، تهران، چشمه، ۱۳۸۱.

۲۷.کولب، ویلیام و جولیوس گولد، فرهنگ علوم اجتماعی، برگردان: گروه مترجمان، تهران، مازیار، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۲۸.کی، رابرت مک، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی، برگردان: محمد گذرآبادی، تهران، هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۲۹.لارین، خورخه، مفهوم ایدئولوژی، برگردان: فریبرز مجیدی، تهران، کتابخانه تخصصی وزارت امور خارجه، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۳۰.لچت، جان، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، برگردان: محسن حکیمی، تهران، خجسته، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

۳۱.متز، کریستین، نشانه شناسی سینما، برگردان: روبرت صافاریان، تهران، کانون فرهنگی هنری ایثارگران، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۳۲.مشکات، سید حمید، رویکردهای انتقادی در فیلم: فرمالیسم و نوفرمالیسم، قم، خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، چاپ اول، ۱۳۸۵.

۳۳.مک کویین، دیوید، راهنمای شناخت تلویزیون، برگردان: فاطمه کرم علی و عصمتی گیویان، تهران، اداره کل پژوهش های سیما، ۱۳۸۴.

۳۴.نیکولز، بیل، ساخت گرایی و نشانه شناسی سینما، برگردان: علاءالدین طباطبایی، تهران، هرمس، چاپ اول، ۱۳۷۸.

۳۵.وانو، فرانسیس، فیلم نامه های الگو؛ الگو های فیلم نامه، برگردان: داریوش مؤدبیان، تهران، سروش، چاپ اول، ۱۳۷۹.

۳۶.ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، برگردان: سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۳۷.وود، رابین، اومانیسم در نقد فیلم، برگردان: روبرت صافاریان، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹.

۳۸.وولن، پیتر، نشانه ها و معنا در سینما، برگردان: ناصر زراعتی، تهران، تیراژه، چاپ اول، ۱۳۶۳.

ب) نشریه

۱.اوحدی، مسعود، جزوه «نقد مؤلف»، (انتشار محدود)، قم، خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما.

۲.بازن، آندره، مقاله «خط مشی مؤلفان»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، شماره ۴۵.

۳.بازن، آندره، مقاله «مؤلف بله، ولی مؤلف چه؟»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، شماره ۴۷.

۴.پالین، کیل، مقاله «ضد نگره مؤلف»، برگردان رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، شماره ۴۱ و ۴۳.

۵.ساریس، اندرو، مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، شماره ۳۷.

۶.کالکر، رابرت، مقاله «استفاده بیانگرانه از میزانسن و تدوین»، برگردان: علی عامری، ماهنامه سینمای نو، ۲۲ دی ۱۳۸۰.

۷.کلودلوی، اشتروس، مقاله «بررسی ساختاری اسطوره»، برگردان: فصل نامه ارغنون، شماره ۴، ۱۳۷۴.

ص:۱۰۶

۸.کورلیس، ریچارد، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم نامه نویس»، برگردان: علی عامری، فصل نامه فارابی، شماره ۲۸، بهار ۱۳۷۷.

۹.لومیس، کنت، «مقاله دانشجویان اهل معنویت و رسانه های غیر دینی»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه رواق هنر و اندیشه، قم، خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، شماره ۲۵ و ۲۶، مرداد و شهریور ۱۳۸۷.

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ.ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان -خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹